جامعة حلوان
كلية الفنون الجميلة
قسم النحت

فلسفة الإبداع بين التعبير والتطبيق في فن الخزف الأوروبي خلال القرن العشرين

Philosophy of the originality between the expression and the application in the European ceramic art through the twentieth century

رسالة مقدمة من الباحث

سمير منير رحمة

المدرس المساعد في كلية الفنون الجميلة – جامعة دمشق

إلى قسم النحت بكلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان
للحصول على درجة الدكتوراه في الفنون الجميلة
تخصص نحت – مجال " فن الخزف "

إشراف

أ.د. فاروق إبراهيم محمد

الأستاذ المتفرغ بقسم النحت – وعميد كلية الفنون الجميلة سابقاً
جامعة حلوان

٢٠٠٤

جامعة حلوان
كلية الفنون الجميلة
قسم النحت

قرار لجنة المناقشة والحكم
لرسالة الدكتوراه المقدمة من
الباحث سمير منير رحمة
المدرس المساعد في كلية الفنون الجميلة – جامعة دمشق

إنه في يوم الخميس الموافق ٢٠٠٤/٥/٦م وفي تمام الساعة الحادية عشر ظهراً اجتمعت اللجنة المشكلة من السادة الأساتذة :

أ.د.فاروق إبراهيم محمد
الأستاذ المتفرغ في قسم النحت – وعميد كلية الفنون الجميلة سابقاً - جامعة حلوان
(مشرفا ومقرراً)

أ.د.ابتسام زكريا لطفي
الأستاذ المتفرغ في قسم النحت - كلية الفنون الجميلة - جامعة إسكندرية (مناقشا)

أ.د.أحمد عبد العظيم جاد
أستاذ ورئيس قسم النحت - كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان (مناقشا)

وذلك لمناقشة الرسالة المقدمة من الباحث سمير منير رحمة – وموضوعها
" فلسفة الإبداع بين التعبير والتطبيق في فن الخزف الأوروبي خلال القرن العشرين" وذلك للحصول على درجة دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة تخصص نحت "مجال فن الخزف"، وكان أعضاء اللجنة قد تسلموا رسالته وقرأها كل منهم وأعدوا تقريراً فردياً بصلاحيتها للمناقشة ، وبعد العرض الشفوي ومناقشة الدارس علنياً وبعد الرجوع إلى اللوائح والقوانين المنظمة للدراسات العليا وفحص النماذج الفنية وبعد المداولة قررت اللجنة منح الباحث / سمير منير رحمة / درجة دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة تخصص نحت " مجال فن الخزف"

أعضاء اللجنة	التوقيع
أ.د.فاروق إبراهيم محمد	
أ.د.ابتسام زكريا لطفي	
أ.د.أحمد عبد العظيم جاد	

يعتمد
وكيل الكلية للدراسات العليا والبحوث

شكر وامتنان

بدايةً وقبل الخوض في غمار هذا البحث المتواضع أتقدم بوافر الشكر والامتنان للأستاذ الدكتور

فاروق إبراهيم محمد الأستاذ المتفرغ بقسم النحت في كلية الفنون الجميلة جامعة حلوان وعميد الكلية سابقاً ، على ما قدمه لي من فيض خبرته وعلمه لإخراج هذا البحث بصورة لائقة ، ووقوفه إلى جانبي طوال المشوار العلمي في بلد الإيفاد فكان نعم الأستاذ والصديق.

كما أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى الأستاذ الدكتور

أحمد عبد العظيم جاد ، أستاذ ورئيس قسم النحت في كلية الفنون الجميلة بجامعة حلوان ، بكل ما قدّمه لي من عون ودعم علمي ومعنوي خلال مراحل البحث .

كما أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذة الدكتورة

ابتسام زكريا لطفي ، الأستاذ المتفرغ في قسم النحت بكلية الفنون الجميلة جامعة إسكندرية ، على تفضلها لمناقشة هذه الرسالة وإثرائها بآرائها وتوجيهاتها لما فيه خير البحث .

كما أتقدم بالشكر للسادة الأساتذة بقسمي النحت في كليتي الفنون الجميلة في دمشق والقاهرة على المساعدة والتوجيه ، وأخص بالذكر الأستاذ الدكتور **محمود شاهين** المشرف الداخلي على البحث وأستاذ ورئيس قسم النحت في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق .

ولا أنسى بالشكر لكل من ساعدني وكان إلى جانبي طوال الوقت .

والله ولي التوفيق

الباحث

محتويات الرسالة

محتويـــات الرســـالة

- محتويات الرسالة .... أ - ح
- فهرس الأعمال .... ط - ف
- مقدمة البحث .... ق - ذ

الباب الأول

فلسـفة الإبـداع والتـعبير فـي مـادة الخـزف

الفصل الأول : مفهــوم العمليـــة الإبداعيـــة المعــاصر

- مقدمـــــة ٣
- تعريـــف الإبــــداع ٤
- مفهوم الإبداع فـــي القــرن العشـرين ٥
- تعريـــف الحــــدس ٥
- تعريـــف الوجـــدان ٦
- مفــهوم الحـدس فــي الإبـــداع ٦

–رأي بندتـــو كروتشـــــة ٦

–رأي هربـــرت ريـــــد ٧

–رأي جـــورج كولنجــــوود ٨

- الإبداع بيـــن الموضـــوع والـــذات ٩

-رأي فاسيللي كاندينسكي ١٠
-رأي سوزان لانجر ١١
• **أهمية الذات في الإبداع** ١١
-دور العقل ١٢
-دور الانفعال ١٣
-دور الخيال ١٤
-رأي جان بول سارتر ١٥
• **الإبداع والحرية** ١٦
-رأي كاسيرر ١٦
-رأي أندريه مالرو ١٧
-رأي هنري برجسون ١٧
-رأي فاسيللي كاندينسكي ١٨
• **جوهر العملية الإبداعية** ١٨

الفصل الثاني : التعبير في الأعمال الخزفية

• **مقدمة** ٢١
• **تعريف التعبير** ٢٢
• **التعبير بالخزف** ٢٣
- بابلو بيكاسو ٢٣
- خوان ميرو ٢٤
• **حدّي التعبير** ٢٥
- التعبير المباشر ٢٦
- التعبير الحدسي ٢٦

- **شدة التعبير** ٢٨
- دور **الذات في التعبير** ٢٩
- التعبير عن انفعال ٣٠
- التعبير تفاعل مستمر ٣٢
- **التوازن الذاتي في التعبير** ٣٣
  - التعبير والوعي ٣٥
  - التعبير والعقل ٣٦
  - التعبير حرية رمزية ٣٦

الفصل الثالث : القيمة الجمالية في تكوين العمل التعبيري الخزفي

- **مقدمة** ٤١
- **القيمة الجمالية** ٤٢
- **التكوين في العمل التعبيري الخزفي** ٤٣
- **علاقة الشكل بالمضمون** ٤٣
  - الشكل ٤٥
  - الموضوع والتعبير ٤٥
  - المضمون ٤٦
  - الشكل وسيلة للمضمون ٤٩
  - المضمون التجريدي ٥٠
- **دور تقنية التشكيل** ٥٢
- **المعالجة السطحية** ٥٣

الباب الثاني

الابتكار والتطبيق في فن الخزف

الفصل الأول : الموضوع والابتكار في فن الخزف

- مقدمة ٨٧
- مفهوم الابتكار ٨٨
- بداية الابتكار ٨٩
- مراحل الابتكار ٩٠
- الموضوع وحدود الابتكار ٩٠
- الابتكار حرية جزئية ٩٢
- التصميم توازن بين الجمال والوظيفة ٩٤
  - التصميم العقلي المجرد ٩٥
  - التصميم الجمالي البحت ٩٦
- عناصر التصميم ٩٧
- توظيف الجمال ٩٨
- التعبير في التصميم الخزفي ٩٩
- أسس التصميم الناجح ١٠٠
- الفكر التصميمي ١٠١

الفصل الثاني : الشكل والأسلوب التقني في الخزف التطبيقي

- مقدمة ١٠٥
- الشكل هو الغاية ١٠٥

- **ابتكار أشكال جديدة** ١٠٦
  - تخلّي الشكل عن الوظيفة العملية ١٠٧
  - الشكل التطبيقي حالة تأمل ١٠٨
- **الأسلوب التقني في مادة الخزف** ١١٠
- أسلوب التشكيل ١١٠
- المعالجة السطحية ١١٢
- اللون ١١٣
- الملمس ١١٤
- عناصر الزخرفة ١١٤
  - الزخرفة هي الغاية ١١٧
- المهارة التقنية ١١٩

الفصل الثالث : التذوق كإدراك حسي في فن الخزف

- **مقدمة** ١٢٣
- **مفهوم الذوق** ١٢٣
- **تعريف التذوق** ١٢٣
- **التجربة الجمالية** ١٢٤
  - التذوق إدراك حسّي وجمالي ١٢٥
  - التذوق تأمل واستغراق ١٢٦
- **تذوق أعمال الخزف التطبيقي** ١٢٧
  - تذوق الشكل ١٢٧
  - الرؤية تثير الانطباعات ١٢٨
- **إدراك القيم الجمالية في الخزف التطبيقي** ١٢٩

- التناظر والتكافؤ ١٣٠
- الحركة والحيوية ١٣٢
- الرتابة والتكرار ١٣٢
- بين الرشاقة والاستقرار ١٣٣
• طاقة الأشكال الهندسية ١٣٣
○ إدراك القيمة العملية ١٣٥

الباب الثالث

الأعمال الخزفية بين الوظيفة العملية والقيمة الوجدانية

الفصل الأول : علاقة المتعة بالغاية في الأعمال الخزفية

• مقدمة ١٩٩
• مفهوم الفائدة في الفن ٢٠٠
• حدود المنفعة ٢٠٢
• مفهوم المتعة ٢٠٢
• الغاية والمتعة في العمل التعبيري ٢٠٤
• الغاية الأيديولوجية ٢٠٨
• الغاية والمتعة في العمل التطبيقي ٢١٠
- الغاية العملية ٢١٠
- المتعة التأملية ٢١٣
• طبيعة العلاقة بين الغاية والمتعة ٢١٥

الفصل الثاني: العلاقة بين التعبيري والتطبيقي

- مقدمة ٢١٩
- مفهوم الفن عبر العصور ٢١٩
- التداخل بين الفنون في القرن العشرين ٢٢٢
- الاستاطيقا ٢٢٤
- الإحساس بالجمال ٢٢٧
- بين المتذوق والمبدع ٢٢٩
  - اللحظة الجمالية توحّد مع المبدع ٢٣١
- الجمال في الأعمال التطبيقية ٢٣٥
  - علاقة المتذوق بالمبتكر ٢٣٧
- الموقف الاستاطيقي ٢٤٠
- عنصر الزمن بين التطبيقي والتعبيري ٢٤٢
  - العمل التطبيقي والزمن ٢٤٢
  - زمن العمل التعبيري ٢٤٣
- العمل اليدوي والعمل الصناعي ٢٤٣
- الفصل بين الأعمال التعبيرية والتطبيقية ٢٤٤

الفصل الثالث : تجربة الباحث ٢٤٧

- نتائج وتوصيات البحث ٣٠٩
- قائمة المراجع العربية والمترجمة إليها ٣١٣
- قائمة المراجع الأجنبية ٣١٩
- ملخصا البحث باللغة العربية والأجنبية ٣٢٣

فهرس الأعمال

فهـــرس الأعمـــــال

رقم الصفحة	اســـــم الفنـــــــان	رقم العمل
٥٧	**Pablo picasso**	١
٥٨	**Pablo picasso**	٢
٥٩	**Pablo picasso**	٣
٦٠	**Pablo picasso**	٤
٦١	**Pablo picasso**	٥
٦٢	**Joan miro**	٦
٦٣	**Joan miro**	٧
٦٤	**Michael Flynn**	٨
٦٥	**Michael Flynn**	٩
٦٦	**Xavier Toubes**	١٠
٦٧	**Mo Jupp**	١١
٦٨	**Flavio Roma**	١٢
٦٩	**Mara Poretti**	١٣
٧٠	**Steven Mattison**	١٤
٧١	**Xavier Toubes**	١٥
٧٢	**Irmhild Kippert**	١٦

رقم العمل	اســـــــم الفنـــــــان	رقم الصفحة
١٧	Irmhild Kippert	٧٣
١٨	Irmhild Kippert	٧٤
١٩	Mara Poretti	٧٥
٢٠	Irmhild Kippert	٧٦
٢١	Heiko Schulze	٧٧
٢٢	Giuseppe Arra	٧٨
٢٣	Giuseppe Arra	٧٩
٢٤	Gera Van der leun	٨٠
٢٥	Chris Alexiades	٨١
٢٦	Rachel James	٨٢
٢٧	Mara Poretti	٨٣
٢٨	Kemal Uludag	٨٤
٢٩	John Pollex	١٣٨
٣٠	Clare Wratten	١٣٩
٣١	Minerva Chango	١٤٠
٣٢	Gustavo Perez	١٤١
٣٣	Bacia Edelman	١٤٢

رقم العمل	اســــــــم الفنــــــــــان	رقم الصفحة
٣٤	**Mark Johnson**	١٤٣
٣٥	**David Brown**	١٤٤
٣٦	**Duncan Ayscough**	١٤٥
٣٧	**Charles Fergus Binns**	١٤٦
٣٨	**Eddie & Margaret Curtis**	١٤٧
٣٩	**Eżgi Hakan**	١٤٨
٤٠	**Autumn Cipala**	١٤٩
٤١	**Minerva Chango**	١٥٠
٤٢	**Christine Gittins**	١٥١
٤٣	**Sarah-Jane Selwood**	١٥٢
٤٤	**Raewyn Atkinson**	١٥٣
٤٥	**Mark Delaitsch**	١٥٤
٤٦	**Minerva Chango**	١٥٥
٤٧	**Marisa Altepost**	١٥٦
٤٨	**John Parker**	١٥٧
٤٩	**Gustavo Perez**	١٥٨
٥٠	**Mark Hewitt**	١٥٩

رقم الصفحة	اســـــــــم الفنـــــــــان	رقم العمل
١٦٠	Arman	٥١
١٦١	Sarah-Jane Selwood	٥٢
١٦٢	David Brown	٥٣
١٦٣	Andrew Hill	٥٤
١٦٤	Richard Launder	٥٥
١٦٥	Bonnie Seeman	٥٦
١٦٦	David Brown	٥٧
١٦٧	Karen Bunting	٥٨
١٦٨	Karen Bunting	٥٩
١٦٩	David Fry	٦٠
١٧٠	Austin Lindsey	٦١
١٧١	Peter Beard	٦٢
١٧٢	Peter Beard	٦٣
١٧٣	Ewen Henderson	٦٤
١٧٤	Gustavo Perez	٦٥

رقم العمل	اســـــــم الفنــــــــان	رقم الصفحة
٦٦	David Smith	١٧٥
٦٧	Maria Teresa Sbravati	١٧٦
٦٨	Nadiya Kozak	١٧٧
٦٩	Benta Hansen	١٧٨
٧٠	Richard Godfrey	١٧٩
٧١	Laszlo Fekete	١٨٠
٧٢	Geoffrey Swindell	١٨١
٧٣	Bodil Manz	١٨٢
٧٤	Antonia Salmon	١٨٣
٧٥	Natasa Sedej	١٨٤
٧٦	Vincenzo Altepost	١٨٥
٧٧	David Brown	١٨٦
٧٨	Hein Severijns	١٨٧
٧٩	Maria Teresa Sbravati	١٨٨
٨٠	Gary Wornell	١٨٩
٨١	Barry Brickell	١٩٠
٨٢	Ray Mallaney	١٩١

رقم الصفحة	اســـــم الفنـــــان	رقم العمل
١٩٢	Emily Myers	٨٣
١٩٣	Eddie Curtis	٨٤
١٩٤	Gerlach Baas	٨٥
١٩٥	Gerlach Baas	٨٦
١٩٦	Philip King	٨٧
١٩٧	Eddie Kent	٨٨
٢٥٩	Mara Poretti	٨٩
٢٦٠	Muharrem Turkeshi	٩٠
٢٦١	MaRf	٩١
٢٦٢	Roy Ashmore	٩٢
٢٦٣	Taramarcas Maret Josette	٩٣
٢٦٤	Vera Mukhina	٩٤
٢٦٥	Vera Mukhina	٩٥
٢٦٦	John Pollex	٩٦
٢٦٧	Christine-Ann Richards	٩٧
٢٦٨	Eddie Curtis	٩٨
٢٦٩	Ruthanne Tudball	٩٩

رقم العمل	اســـــــــم الفنـــــــــان	رقم الصفحة
١٠٠	Allison McGowan	٢٧٠
١٠١	Alex Hunter	٢٧١
١٠٢	Will Marshall	٢٧٢
١٠٣	Jane Perryman	٢٧٣
١٠٤	Ray Mallaney	٢٧٤
١٠٥	Anne James	٢٧٥
١٠٦	Karen Karnes	٢٧٦
١٠٧	Gert Germeraad	٢٧٧
١٠٨	Heiko Schulze	٢٧٨
١٠٩	Irmhild Kippert	٢٧٩
١١٠	Mara Poretti	٢٨٠
١١١	Steven Mattison	٢٨١
١١٢	MaRf	٢٨٢
١١٣	Arman	٢٨٣
١١٤	Steven Mattison	٢٨٤
١١٥	Ruth Duckworth	٢٨٥
١١٦	Bonnie Seeman	٢٨٦

رقم العمل	اســـــــم الفنـــــــان	رقم الصفحة
١١٧	**Andre Bertholet**	٢٨٧
١١٨	**Kristin Muller**	٢٨٨
١١٩	**John Polex**	٢٨٩
١٢٠	من أعمال الباحث	٢٩٠
١٢٠- أ	من أعمال الباحث	٢٩١
١٢٠- ب	من أعمال الباحث	٢٩٢
١٢٠- ج	من أعمال الباحث	٢٩٣
١٢١	من أعمال الباحث	٢٩٤
١٢١- أ	من أعمال الباحث	٢٩٥
١٢٢	من أعمال الباحث	٢٩٦
١٢٢- أ	من أعمال الباحث	٢٩٧
١٢٢- ب	من أعمال الباحث	٢٩٨
١٢٢- ج	من أعمال الباحث	٢٩٩
١٢٣	من أعمال الباحث	٣٠٠
١٢٣- أ	من أعمال الباحث	٣٠١
١٢٤	من أعمال الباحث	٣٠٢
١٢٤- أ	من أعمال الباحث	٣٠٣

رقم العمل	اســـــــم الفنـــــــان	رقم الصفحة
١٢٥	من أعمال الباحث	٣٠٤
١٢٦	من أعمال الباحث	٣٠٥
١٢٧	من أعمال الباحث	٣٠٥
١٢٦ـ أ	من أعمال الباحث	٣٠٦
١٢٧ـ أ	من أعمال الباحث	٣٠٧

مقدمــــة البحــــث

مقدمة البحث

لم يشهد عصر من العصور التاريخية مثلما شهد القرن العشرون من تنوع كبير في اتجاهات الفن ، والتي تمثلت في الاختلافات بين المدارس التي نمت ونشأت بسرعة منذ بداية هذا القرن ، والتي لا تزال تنمو وتتطور بدرجة كبيرة من النشاط والحيوية .

ولعل الفن الحديث كما يبدو فن مطبوع بطابع خاص ، هو الثورة الجامحة على التقاليد السائدة المتمثلة في الفن الأكاديمي ، فأصبح الفنان يطلق العنان لمخيلته المبدعة بحرية فردية لا تلزمه قواعد أو أساليب .
فما يميز هذا الفن المعاصر هو فرديته عموماً من حيث تناول الفنان لمواضيعه بأساليبه الفردية الخاصة ، بالإضافة لظهور بعض الاتجاهات أو المدارس الفنية المميزة .

وما يهمنا هو تلك الحرية المطلقة لفنان هذا العصر وخاصة في أوروبا في التعبير عما يريده ، مما جعله ينطلق في أعماله الفنية متجاوزاً تلك الفروق والفواصل التي كانت لا تزال موجودة وراسخة منذ القرن السابع عشر بين أنواع الفنون الجزئية ، فأصبحنا نرى تداخلاً

بين النحت والتصوير مثلاً في عمل واحد ، أو إدخال وتوليف خامات مختلفة في عمل فني واحد بالإضافة لبعض الأفكار الفلسفية والجمالية التي جعلت من الفن الجميل والتطبيقي في وحدة فنية متداخلة أسقطت الفواصل والحواجز بينهما ، كما في فن الخزف الذي تأثر أيضاً بتلك التيارات الفنية والثقافية ، خصوصاً بظهور أعمال أكثر تنوعاً وتعقيداً من ذي قبل حيث اتخذت أبعاد تعبيرية ورمزية معتمدةً قيماً ومعايير فن النحت ، وأعمالاً أخرى أدخلت مادة الخزف في أعمال توليفية أو تركيبية حسب المفاهيم الجديدة للفن ، وجميع هذه الأعمال على تنوعها قد صنّفت تحت مسمّى واحد هو فن الخزف ٠

وهنا يطرح الباحث عدداً من التساؤلات لمعرفة حقيقة هذا التداخل أو الربط بين تلك الأعمال المختلفة وجدود هذا الربط ، وهل هو دمج وربط مطلق لا حدود له أم أنه مجرد تداخل ٠

وهل العملية الإبداعية واحدة في كل الأعمال ؟

وكذلك تذوق المتلقي لها ٠٠ هل هو واحد اتجاهها جميعاً ؟

كذلك يرى الباحث ضرورة البحث عن مفهوم الاستاطيقا في تلك الأعمال على اختلافها ٠

لذلك كان لا بد من الوقوف جلياً على أساس العملية الإبداعية ، وخلفيتها الفلسفية والفكرية ، والتركيز على بعض التعاريف والمصطلحات الفنية الهامة حتى نستطيع فهم وتقييم تلك الأعمال من لحظة إبداعها من قبل الفنان حتى لحظة تذوقها ، ومدى وهدف كل منها في سياق مجتمعه ومحيطه ٠

موضوع البحث

فلسفة الإبداع بين التعبير والتطبيق في فن الخزف الأوروبي خلال القرن العشرين .

مشكلة البحث

– إن فلسفة القرن العشرين الجمالية قد أسقطت الفواصل بين الفن الجميل والفن التطبيقي ، إلاّ أن بعض النظريات حاولت الفصل بين تلك الأعمال من منطلق كمية أو عدد الفوائد التي تحققها على صعيد المتلقي، دون النظر أو الاهتمام بنوعية تلك الفوائد أو المتع ، من سيكولوجية أو وجدانية وأخرى نفعيه استخداميه ، كذلك هناك من ربط الفائدة أو المنفعة بنوع محدد من الأعمال ضمن سياق وفائدة فيزيولوجية فقط ، وهذا ما يخالفه الباحث لما يترتب عليه من سلبيات وإساءة لمفاهيم الفن .

– كذلك بعض الآراء والنظريات اعتمدت نوع المادة أو التقنية المستخدمة في الأعمال لتصنيفها وجمعها تحت مسمّى أو مفهوم واحد مثل الأعمال المنفذة من الخزف، ولكن هذه الرؤية قاصرة لأن مادة الخزف يمكن أن تدخل في مجالات كثيرة ومتنوعة من الأعمال كالنحت والتصوير الجداري والعمارة وربما غيرها ، كما أن هذا التصنيف يسيء ويلغي فردية كل نوع من تلك الأعمال .

– إن الدراسات السابقة ومنها دراسة الباحث في الماجستير قد تناولت النواحي أو القيم التشكيلية في الأعمال الخزفية وفصلت بين

النحت الخزفي والخزف التطبيقي ، لكن دون الخوض في غمار الفكر الفلسفي للعملية الإبداعية ومعرفة الفرق بين التعبير في الأعمال التشكيلية والتطبيق في الأعمال الوظيفية وكذلك الخبرة الجمالية اتجاهها.

مسلمات البحث

- إن تطور مفهوم فن الخزف رهين بتطور المفاهيم الجمالية والفلسفية عبر القرون وفي العصر الحديث ،

- الأعمال الفنية بجميع أشكالها وأنواعها ذات فوائد مختلفة ومتنوعة ، وفن الخزف عموماً يربط ويجمع بين نفعية الاستخدام والفائدة الجمالية ،

- فلسفة الفن في القرن العشرين أطلقت العنان للفنان في البحث والتجريب بمختلف الاتجاهات الفنية وهذا ما ساهم في إسقاط كل الفواصل والفوارق بين الفن الجميل والفن التطبيقي ، فتداخلت جميع الأعمال المنفذة بمادة الخزف من تطبيقية وتعبيرية تحت مسمّى واحد هو فن الخزف .

فروض البحث

- يفرض الباحث مصطلح فن الخزف في عنوان بحثه هذا على جميع الأعمال المنفذة بهذه المادة على اختلافاتها وتنوعها ، كونه يشكل المحور الرئيسي للبحث إلى أن يتم الفصل بينها بناءً على مسرى البحث.

- يفترض الباحث وجود فارق بين الجميل والتطبيقي من منطلق مفهوم العملية الإبداعية وكذلك الخبرة الجمالية أو الاستاطيقية ، وبالتالي يفترض أن مفهوم العملية الإبداعية وما خلفها من فلسفة تعبيرية ذاتية يختلف عن مفهوم عملية الابتكار والتصميم الذي يبغي هدفاً استخدامياً ٠

- كما يفترض الباحث وجود فارق بين تذوق عمل تعبيري خزفي وآخر تطبيقي ، على أساس أن تذوق العمل التطبيقي يتم دفعة واحدة وغالباً ما يحول تفكير المتذوق إما لجوهر الوظيفة وإما لصلب العملية التقنية وأسرارها والدهشة بها ، بينما تذوق العمل التعبيري مهما اتصف بالذاتية المغرقة والغموض هو تفاعل وحوار يستمر فترة طويلة قد لا تنتهي ، وغالباً ما يكون على دفعات ومراحل متتابعة لأن المتذوق يتفاعل مع ذات الفنان نفسه من خلال العمل ٠

- أيضاً يفترض وجود دور هام للخبرة الجمالية الاستاطيقية في التمييز بين الأعمال الخزفية المختلفة ٠

- كما يرى أن تحديد الغاية أو الهدف من إنجاز العمل الخزفي تعبيري أم تطبيقي يفرض نفسه على سير العملية الإبداعية ، وبالتالي على طبيعة العمل الجمالية ، كما يكون المسؤول الأول عن تحديد طبيعة ونوع المتعة المصاحبة للإبداع وللتذوق أيضاً ٠

- يفترض الباحث أن المتعة تأتي كنتيجة للتذوق والتفاعل مع العمل وليس العكس ، أي أن الجمال يسبق المتعة ٠

– ثم يفترض أن ارتباط الفائدة بالجمال يختلف عن ارتباط الجمال بالفائدة ، فليس كل مفيد هو بالضرورة جميل ، ولكن العكس صحيح ، فكل جميل هو مفيد بشكل أو بآخر، كما يفترض أن الفائدة لا تنحصر في مستوى أو نوع واحد من الأعمال ، إنما لها أنماط مختلفة ومتنوعة من فائدة مادية ترتبط بالواقع مباشرة ، وفوائد معنوية روحية تغذي النفس والذات الإنسانية ٠

– يفترض الباحث أن لطبيعة وأسلوب التذوق دوراً رئيسياً وأثراً كبيراً على نتيجته ، وكذلك على نوعية المتعة التي يجنيها المتذوق ، لأن خروج الآنية التطبيقية من سياقها إلى مضمار آخر يمنحها قيماً جمالية مختلفة نتيجة اختلاف نظرة المتذوق لها ٠

أهداف البحث

– يهدف البحث إلى تحديد وتوضيح ما أمكن من المفاهيم الفلسفية وأبعادها وكل ما يتعلق بها من إبداع وتعبير وتذوق وجمال ٠٠٠٠ وبالتالي الاعتماد عليها للبحث عن حدود ومساحة كل نوع من الأعمال الخزفية ٠

– هدف البحث أن يعطي لكل الأعمال الخزفية حقها من حيث العملية الإبداعية والخبرة الجمالية دون أن يغبن أحد الأطراف على حساب الآخر ، على اعتبار أنه لكلٍ منها خصوصية وتفرد ، وبالتالي إيجاد صيغة فلسفية وجمالية يعتمد عليها في الفصل والتمييز بين تلك الأعمال ، وليس الاعتماد على نوع الخامة المستخدمة ٠

- الكشف عن مدى ملاءمة خامة الطينة مـن خـلال الأعمـال الخزفيـة للتطور الهائل في الفنون المعاصرة ، ومـا وصلـت إليـه مـن تطـور فـي المفاهيم والتقنيات على حد سـواء ،

- التوصل إلى تجربة عملية قائمة على تلـك المبـادئ الفلسـفية تماشـياً مع مسار البحث النظري ، مع الشـرح والتفصيـل فـي طريقـة وخطـوات تنفيذ تلك الأعمال على اختلافاتها ، مما يبيـن الفـرق الجوهـري بيـن تلـك المفاهيم الإبداعيـة .

حدود البحـث

- فن الخزف الأوروبي المعـاصر ،
- فلسفة الإبداع والخبرة الجمالية في القـرن العشـرين ،

منهج البحـث

- تحليلي - مقارن ،

الباب الأول

فلسفة الإبداع والتعبير في مادة الخزف

الفصل الأول : مفهوم العملية الإبداعية المعاصر

الفصل الثاني : التعبير في الأعمال الخزفية

الفصل الثالث : القيمة الجمالية في تكوين العمل التعبيري

الفصل الأول

مفهوم العملية الإبداعية المعاصر

مقدمة

كان الفن التشكيلي في القرون السابقة للقرن التاسع عشر وعلى مر العصور وما اتسم به من مفاهيم ومعتقدات خاصة تختلف من مكان لآخر ، مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً ومباشراً بالمجتمع والمحيط الثقافي والإيديولوجي ، حيث كان الفنان جزءً لا يتجزأ منه كغيره من الأفراد ، الذين يقومون بأعمالهم تلبية وتكمله لحاجات الجماعة النفسية والمعنوية.

فكان الفنان يعتمد في إبداعاته على الموضوعية التي تهم المجتمع بمفاهيمه ومعتقداته ورؤاه الجمالية ، ممّا حدّ وقلّص من مساحة رؤيته الذاتية وشخصيته المنفردة ، وأدّى لظهور نظريات في الفن شملت كل منها مرحلة طويلة من الإبداع ضمّت تحت لوائها جميع الأعمال الفنية بعموميتها حيث أصبحت تقيّم بناءً عليها ، مما أعطاها السيطرة على الرؤية الفنية إذ تناولت مفهوم الإبداع بما يتناسب ونظرتها الفلسفية ، كنظرية الإلهام والعبقرية والنظرية السيكولوجية والعقلية والاجتماعية وغيرها .....الخ ، كما فسّرت الأعمال الفنية بناءً عليها ، فكانت نظريات مرحلية ارتبطت بمكان وزمان معينين .

وبدخـول القـرن التاسـع عشـر ومـن ثـم العشـرين بتغيراتـه وتطوراته اتخذ الفنان موقعاً جديـداً فـي المجتمـع حقـق لـه خصوصيته وتفرده وتميزه عن محيطـه ، وربمـا عزلـه أيضـاً مـن مكانتـه القدسـيَّة السابقة ، فلم يعد مرتبطاً ارتباطـاً مباشـراً بـالمجتمع وأخـذ فـي إبداعاته اتجاهات فردية شخصية لا تهدف كسـابقتها القيـام بـدور مباشـر وجمعـي بين الناس ، وأكثر من ذلك أنـها غـير مرتبطـة أيضـاً بنظريـات أو رؤى مسبقة ، بل على العكس فإن مفـهوم الفـن فـي القرن العشـرين اتصـف بالتمرد والدعوة إلى الحريـة والتجريـب والبحـث عـن مفـاهيم معـاصرة تتميز بالفرديـة .

وما يـهمنا هنـا هـو تحديـد وتحليـل لمفـهوم العمليـة الإبداعيـة المعاصر ومعرفة عناصرها وحدودهـا التـي تقـوم عليـها ، وطبيعـة ودور كلٍ منها في الإبـداع .

تعريف الإبـداع

ولنبـدأ أولاً بمفـهوم الإبـداع وتعريفـه لغويـاً وهـو " بَـدَعَ : بَدْعـاً الشـيء : اخترعـه وصنعـه لا علـى مثـال // وبـدأه ، أنشأه ، وابْتَدَعَ الشيء : أنشأه ... والإبـداع والابتـداع : هـو عنـد الحكمـاء إيجاد شيء غـير مسـبوق بمـادة ولا زمـان " (١) .

فهو إحداث شئ جديد علـى غـير مثـال سـابق ، فالإنتـاج الـذي يتصف بالإبداع تتوفر في صياغته النهائيـة صفـات الجـدة والطرافـة وإن

١- لويس معلوف : المنجد في اللغة والآداب والعلوم ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، الطبعة الثامنة عشر ، ص ٢٨ .

كانت عناصره الأولية موجودة من قبل ، فالإبداع خلق ولكنه ليس خلقاً من عدم بل هو إنشاء وجود جديد من أشياء سابقة في الوجود لكن بترتيب أو تركيب وصياغة غير موجودة ؛ كما أنه " مظهر من مظاهر خصوبة التفكير ، والمبدع هو شخص يتمتع بحساسية مرهفة ، ومقدرة على إدراك الثغرات " (١)

مفهوم الإبداع في القرن العشرين

لقد اتخذ مفهوم الإبداع في القرن العشرين اتجاهاً خاصاً تميز بالحرية والفردية والتجريب ، وقد ركّز الفنانون وفلاسفة الفن على مفاهيم ذات طبيعة ميتافيزيقية كالحدس والحرية والخيال والانفعال والوجدان وغيرها ، على اعتبار أن الفن هو الرؤية الذاتية المعبرة عن الحالة الداخلية للفنان .

تعريف الحدس

والحدس في اللغة " حَدَسَ : حَدْساً في الأمر : ظَنَّ وخَمَّنَ وتَوهم ، والحدس : سرعة الانتقال في الفهم والاستنتاج" (٢)

وقيل عنه " الحدس هو الفطنة التلقائية المفاجئة نتيجة للإدراك الصادق للفنان " (٣) ، ولفظ الحدس مشتق من أصل لاتيني هو **INTUER** ، ومعناه النظرة المتفحصة المصحوبة بشيء من الدهشة والإعجاب ، أي حملقة **GAZEAT**.

١- محسن عطية : الفن وعالم الرمز ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٦ ، ص١٣

٢- لويس معلوف : مرجع سبق ذكره ، ص١٢٢ .

٣- فوزية السيد رمضان : أثر التعبير على الشكل المنحوت في القرن العشرين ، رسالة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٨٨ ، ص ١٨ .

تعريف الوجـــدان

أما الوجدان في اللغة فهو " الوِجْـدان : فـي عــرف بعضــهم : هــو النفس وقواها الباطنة ، الوِجْدانيّ ج وجْدانيّــات : مــا يجـده كـل أحـدٍ مـن نفسه // ما يُدرَك بالقوى الباطنــــة " (١)

مفـــهوم الحـــدس فــي الإبـــداع

في البداية كـــانت الكلمـــة مقصـــورة فـــي اســـتعمالها علـــى الخـــبرة البصرية VISUAL EXPERIENCE المباشرة ، ثـــم اكتســـبت معنـــى البصـــيرة INSIGHT ، أما اليوم فإن الحدس قـــد اكتســـب معنـــى ذا مســـحة مجازيـــة ، فصارت الكلمة تعني القدرة الإنسانية علـــى الاســـتيعاب المباشـــر لموضـــوع أو ذات أو موقف وما شابه ذلك ، وأصبحت فكـــرة المباشـــرة التـــي تصـــف الحدس تضعه في تناقض مع ملكة الاستدلال العقليـــة التـــي تعتمـــد المفـــاهيم والفروض والقواعـــد .

فنجـــد الفيلســـوف الإيطـــالي **بندتـــو كروتشـــــــة** *(١٨٦٦-١٩٥٢) يركز على الحدس ودوره فـــي الإبـــداع ، فيقـــول إن الفنـــان حيـــن يصـــوغ انطباعاته أو يشكل احساساً فإنه يتحرر منه ، وبـــأن النشـــاط الفنـــي إيجـــابي يقوم به الفنان الذي يتحرر مـــن أحاسيســـه بفعـــل جـــهده التعبـــيري ، أي أن النشاط الإبداعي للفنان هو تعبـــير عـــن حالـــة شـــخصية ذاتيـــة أو حدســـية خاصة تبرز الأثر الفني بمثابة مخلـــوق فريـــد ومتمـــيز ، كمـــا أنـــه يركـــز على وجود الحالة التعبيريـــة قبـــل الأثـــر الفنـــي وليـــس العكـــس ، أي أن

١- لويس معلوف : مرجـع سـبق ذكـره ، ص ٨٨٨ .

* **بندتـو كروتشـة** : فيلسـوف إيطـالي يمثـل الفلسـفة المثاليـة.

" الفن هو إبداع أو بمعنى آخر هو حـــدس لـــرؤى جماليـــة أو لصـــور منـــه وتعبير عنـــها " (١)

فهو يرى أن النشاط الفنـــي تركيـــب أو إنشـــاء جمـــالي مؤلـــف مـــن العاطفة والصورة ، ويؤكد أن العاطفة بـــدون الصـــورة عميـــاء ، والصـــورة بدون العاطفـــة جوفـــاء ، فـــالروح الفنيـــة أو الحساسـية الجماليـــة لا تـــرى الصورة منفردة أو تشعر بالعاطفة منفصلـــة لأنـــهما ممتزجتـــان فـــي وحـــدة فنية تشكيلية هي ما نسميها بالعمل الفني أو الأثـــر المبـــدع ، فالنشـــاط الفنـــي أو العملية الإبداعية لا تقبل القياس أو التجزئـــة ، لأنـــها تعـــبّر عـــن حقيقـــة روحية تنفعل بها نفوســـنا.

كما يؤكد **كروتشة** أن النشاط الفني المبـــدع مـــا دام حدســـاً للصـــورة أو الرؤية الجمالية فإنه لا يقصد من ورائـــه تحصّـــل لـــذة أو اجتـــذاب ألـــم ، أو حتى متعة أو فائدة ، كما أنه ليس فعـــلاً أخلاقيـــاً أو أســـطورياً ، بالتـــالي فقد ركز على مفهوم الحدس في العملية الإبداعية وربطـــه بفعـــل التعبـــير .

أما النـــاقد **هربـــرت ريـــد*** (١٨٩٣-١٩٦٨) فـــهو يـــرى أن عمليـــة الإبداع الفني تهدف إلـــى تحقيـــق التـــوازن أو التكـــامل النفســـي ، فـــهي لا ترجع إلى عناصر شخصية بقـــدر مـــا تتصـــل بالجماعـــة ، فمـــن وظـــائف العملية الإبداعية إحداث توافق طبيعي من النـــاحيتين النفســـية والجســـمية .

فهو يقترب في تفســـيره للعمليـــة الإبداعيـــة مـــن مفـــهوم النظريـــة الوظيفية للفن القائلة بالتطهير ، "إن العمل الفني يعد إلـــى حـــد مـــا انطلاقـــاً

١- محمد عزيز نظمي سالم : نظريات الإبداع الفني ، مؤسسة شباب الجامعة ، مصر ، ١٩٩٦ ، ص٢٣

* هربرت ريد : أستاذ في كلية الفنون بجامعة ادنبرج ومحاضر في كلٍّ من كلية ترينيتي و كامبرج .

للشخصية التي تعاني مشاعرها من الحرمان والكبت " [١] .

كما أنه يميل لتفسير هذه العملية في ضوء التحليل النفسي التي تستند إلى نظرية الذات عند فرويد ، ويرى أن الإبداع الفني يهدف أيضاً إلى الرغبة في بعث السرور، أو محاولة لخلق أشكال سارة ترضي حاسة الجمال ، ويأتي التذوق ليكتشف القيم الجمالية في العمل الفني من وحدة وتناسق .

فهو يصف النشاط الإبداعي على أساس " أن المبدع يمتد بهذا النشاط فيما وراء منطقة الأفكار والألفاظ التي يعبر فيها الناس عن العمليات الفكرية العادية ، ذلك لأن الفنان يحل متناقضات الحياة التي يمارسها في الخيال ، وبهذا يعرض أكثر الأشياء مفارقة بأسلوب يصهرها جميعاً في وحدة متكاملة بمعنى الوحدة في التنوع " [٢]

فهو يركز أيضاً على ما وراء الشكل الظاهري والمباشر ، أي منطقة الخيال والرؤى الحدسية .

كذلك فإن **جورج كولنجوود** (١٨٨٩-١٩٤٣) يعرّف فعل الإبداع " بأنه خلق ،على أن هذا الفعل غير تقني الطابع ، بل هو يمثل نوعاً من استغراق الذات للتعبير عن انفعال معين ، فهو يرى أن الإبداع الفني الحق يتميز بصفتين تعبيرية وخيالية ، من حيث وجود العمل الفني في ذهن الفنان ، فيقوم خياله بإثراء الصورة الذهنية وتكملتها وإنشائها ، هذا الخيال هو دخول في الوجدان والانفعال

١- المرجع السابق : ص ٣٤ .

٢- المرجع السابق : ص ٣٨ .

وليس العكس ، ثم يبرز فعل التعبير عن تلك الانفعالات تعبيراً تكنيكياً " (١) .

فهو يصف التجربة الفنية بأنها لا تنبثق من العدم ، بل بما يمتلكه الفنان من خبرات سابقة وممارسة لتجاربه الجمالية التي تسبقها في الوجود تجربة نفسية أو حسيّة انفعالية .

" في مستوى التجربة الإبداعية يتحول الانفعال النفسي إلى مستوى الفكرة أو إلى مستوى الانفعال الجمالي الذي لا يعتبر سابقاً في الوجود عن الحس ، والفعل الفني أو التجربة الجمالية هي تجربة تعبير الفنان عن انفعالاته بفضل الخيال " (٢) .

هكذا ورغم تنوّع وتميّز تلك الآراء ، إلاّ أنها جميعاً تؤشر وتدل على تواجد عنصر روحي ميتافيزيقي خلف العملية الإبداعية كان حدساً أم تعبيراً أم تحقيقاً لتوازن نفسي داخلي .

الإبداع بين الموضوع والذات

يرى الباحث أن العمل الفني يبدأ بداية مركزية معتمداً على نواة تكون عبارة عن مجرد فكرة طارئة أو شكل أو خاطرة أو رمز أو أية إثارة ، ثم تجتمع من حولها الأفكار والرؤى والخيالات وتبدأ عملية التأليف من خلال الوسيط المادي ، فينمو العمل رويداً رويداً بالحذف والإضافة والتعديل حتى يكتمل وينضج ، هذا التفاعل بين الوسيط والأفكار أو بين المادة والذات وبوجود تلك النواة وبجو من السيطرة

١- المرجع السابق : ص ٥٠- ٥١ ، بتصرف .

٢- المرجع السابق: ص ٥١ .

والتملك لمفردات الإبداع وبمرور الزمن يتم خلق العمل الفني .

أما الإلهام فيلعب دوراً أساسياً في العملية الإبداعية من حيث أنه تلك الفكرة البسيطة العابرة ، إن استطاع الفنان الإمساك بها ورعايتها من خلال ما يملك من خبرات جمالية وتقنية فإنه يثبتها لتثمر ، وليس العكس كأن يبدأ بموضوع كامل متكامل ثم يختار له ما يناسبه من شكل وإيقاع وغيره ، بل إن تلك الفكرة أو الخاطرة التي أسست العمل وسببت العملية الإبداعية بأكملها قد لا تبدو واضحة في العمل المبدع ، فهي كانت قبل الإبداع عنصراً خارج عنه وعن الذات ، لكنها بعد التجربة الفنية أصبحت جزءً لا يتجزأ من العمل ، وإن لم تكن مرئية إلاّ أنها موجودة .

وهذا **فاسيلي كاندينسكي*** (١٨٦٦-١٩٤٤) يقول " إن الفنان يحرر نفسه من الموضوع ، لأن هذا الأخير يحول بينه وبين التعبير عن نفسه " (١) .

فعنصر الموضوع هو وسيلة للإبداع وليس غاية ، بمعنى أن الفنان عندما يبدأ التعبير عن موضوع معين سبب له الإثارة الفنية فإنه أثناء رحلة الإبداع يبدأ بالتنازل تدريجياً عن عناصر الموضوع من الناحية البصرية على الأقل ، وينشغل بالتركيبة الفنية للعمل ، وربما اختفى الموضوع الأساسي كلياً أو بقيت بعض الرموز أو العناصر الموحية به ، وهذا ما يمكن أن نصفه بالمرونة حيث يتكيف الفنان أثناء

---

* **فاسيللي كاندنسكي** : فنان روسي الأصل ، مؤلفه الشهير كتاب " الروحانية في الفن "

١- جيروم ستولنيتز : النقد الفني ، ترجمة فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس ، ١٩٧٤ ، ص ١٩٩

إبداعه للعمل من خلال ذاته المتغيرة والمتأثرة بعوامل داخلية وخارجية مع الوسيط ، الذي يخضع بالتالي لسلسلة من التغيرات الشكلية والإبداعية التي ترتبط بالذات ، فيأتي الإبداع أو العمل المبدع تعبير عن حالة الفنان الداخلية الوجدانية .

وهذا ما تأكده أيضاً **سوزان لانجر*** (١٨٩٥-١٩٨٥) حيث تقول " الإبداع في الفن إنما هو "إحالة الوجدان " إلى حقيقة موضوعية ، بحيث يكون في وسعنا أن نتأمله ونفهمه ، وإذا كان من شأن الفنان أن يعمل على صياغة " الخبرة الباطنية " أو أن يقوم بتشكيل " الحياة الداخلية " فالفن هو الذي يجيء فيخلع طابعاً موضوعياً على الحساسية ، والرغبة ، والوعي الذاتي ، والشعور بالعالم ، والانفعالات ، وشتى الحالات الوجدانية ، فالفن هو الرمز الطبيعي لحياتنا الوجدانية " (١) .

فعملية الخلق الفني هي تضافر عضوي بين الذات والموضوع ، والموضوعية تتكون من أبعاد اجتماعية وتاريخية وكل ما هو خارج الذات من طبيعة جمالية أو مواد أو أدوات ، فيكون الأثر الفني هو انعكاس الأحداث والتجارب على شخص بعينه ، أو هو صدى لانفعال إنسان ما بتجربة معينة ومحاولة التعبير عنها بحيث إذا وقعت نفس التجربة لشخص آخر كان الصدى مختلفاً تبعاً للذات .

أهمية الذات في الإبداع

والذات تتكون من عناصر أساسية هي العقل والنفس والحواس ،

---

* **سوزان لانجر**: ألمانية الأصل ، تمثل الاتجاه الرمزي مع كاسيرر ، ولها عدة مؤلفات في فلسفة الفن .

١- زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، ص ٣١٨ ، بتصرف

والاعتماد على أي عنصر مـــن تلـــك العنـــاصر دون غيرهـــا يـــؤدي إلى فشل الذات في العملية الإبداعية وبالتالي فشــــل العمـــل الفنـــي ، أو علـــى أقل تقدير عدم نجاحه وتمـــيزه .

دور العقـــل

فمثلاً الاعتماد على العقـــل فقـــط وبشـــكل مجـــرد فـــي الفـــن يشـــوّه الحياة الإنسانية ويلغي الفردية والملامح الشـــــخصية ، ويـــأتي العمـــل جـــامداً بارداً لا روح فيـــه ، لأنـــه أتـــى علـــى حســـاب الجـــانب الانفعـــالي للـــذات المبدعـــة .

" إن الإبـــداع فـــي الفـــن لا يعنـــي التوجيـــه الشـــعوري أو التنظيـــم العقلي ، لأن هذه قد تشكّل حواجز وقيود لا تدخـــل فـــي حيثيـــات الإبـــداع ، وإنمـــا هـــو يعنـــي التحقيـــق والصياغـــة والأداء ، دون أن يكـــون ثمـــة تصوّر عقلي محدد يوجه منـــذ البدايـــة كـــل نشـــاط الفنـــان الإبداعـــي " (١)

فـــدور العقـــل يقتصـــر علـــى تنظيـــم الأفكـــار واختيـــار مفـــردات وعنـــاصر العمـــل التشـــكيلية والتقنيـــة ليســـتطيع الســـيطرة علـــى الجـــانب الانفعالي في الذات ويخرجها بشكل صحيـــح ومتـــوازن لتـــؤدي دورهـــا فـــي الإبداع .

" من خصائص الذات الفنيـــة التحكـــم بـــردود الفعـــل الانفعاليـــة إزاء الواقع ، والسيطرة على الانعكاس الانفعـــــالي للواقـــع" (٢) .

١- مصطفى ســويف : الأسس النفسية للإبداع الفني ، دار المعـــارف ، ١٩٥٩ ، ص ١٨٤ ، بتصـــرف

٢- حســن جمعـــة : قضايـــا الإبـــداع الفنـــي ، دار الآداب ، بـــيروت ، ١٩٨٣ ، ص ٧٥ .

دور الانفعـــــال

أما الجانب الانفعالي هذا فيعتمد علـــى الحـــدس والخيـــال والحساســـية اتجاه مفردات البيئة ومواضيعها التي تهز الفنـــــان مـــن داخلـــه وتولّـــد الفـــن من جرّاء هذا الإدراك الانفعـــــالي .

" فالإبداع الفني يعتمد اعتماداً أساســـياً علـــى العاطفـــة ، علـــى تلـــك الرعشة التي تنتج عن الاحتكاك بموضوع ما، أو فكـــرة مـــا، أو هـــدف مـــا، فتملأ هذه العاطفة جميع جوانـــب شـــخصيته " (١) .

هذه الرعشة التـــي تكـــون بمثابـــة المحـــرض أو الشـــرارة الأولـــى للإبداع عندما تثار من قبل موضوع خارجي ، مما يحـــرك لـــدى المبـــدع مـــا قد ترسب داخله من صور وخبرة بشكل حدس و وحـــي ، فمـــا ترســـخ فـــي ذهنه من انطباعات مما شاهده حولـــه فـــي هـــذا العـــالم الخـــارجي ، تشـــكل لديه صوراً يطرأ عليها تحولات وتطـــورات وتتســـرب مـــن نطـــاق الشـــعور إلى اللاّشعور ، الذي هـــو بمثابـــة البوتقـــة التـــي تنصـــهر فيـــها الصـــورة الأولى ، وتتفاعل مع عناصر أخرى تلعب دوراً كبـــيراً فـــي إنضاجـــها .

فتصبح الصـــورة حدســـاً أو وحيـــاً أو إلـــهاماً ، أو بـــالأحرى خلقـــاً وإبداعاً ، بعد ذلك تخرج من حيز اللاّشعور إلى دائـــرة الوعـــي والتصـــور، وهذا الخروج له ظروفه الداخلية التـــي لا موعـــد لـــها ، ولا أحـــد يســـتطيع التحكم بوقتها أو حتى تخميـــن لشـــكل العمـــل أو مضمونـــه ، فـــهو الجـــهاز الذي يعمل من غير وعي منّـــا .

١- المرجـــع الســـابق : ص ٧٦ .

فقد تشكل لدى الفنان شحنه انفعالية داخلية مليئة بالطاقة ، تنتظر توافر الشروط المحيطة لتفرغ شحنتها ، كما يمكن أن تتكرر هذه الشحنات وتتراكم لفترة من الزمن .

" الفنان يجب أن ينتظر حتى يشعر بإلحاح في داخله للخلق والإبداع ، ففي لحظة الاستسلام لهذا الشعور تقع جميع الأشكال التي يبدعها الفنان وبشكل ذاتي تقريباً في المكان الصحيح لها ، وبعد ذلك لا يمكن إضافة أو حذف أي شيء دون أن يبدو التصحيح غير مترابط وطارئ على العمل ، وكل عمل يتم إبداعه في مثل هذه الظروف يأسر المشاهد بتكوينه الإبداعي العفوي " (١) .

دور الخيال

أما دور الخيال فهو يلاحظ ويجمع ويلغي صوراً متراكمة مصدرها الطبيعة ، ومن ثم تظهر في الخيال تركيبات تلقائية ليست هي المتوسط الرياضي للصور التي استقبلها من الحواس ، وإنما هي نتيجةٌ لما تخلفه الحواس في الذهن من انطباعات تنتشر في شتى أركانه ، وتتفاوت هذه الانطباعات دائماً في مدى تجددها ، ومن وقت لآخر تأخذ شكل جمال لا مثيل له ، يظهر في الرؤية الباطنة وتفاجأ به الروح .

وعندما تكون هذه الرؤية الباطنة واضحة ثابتة حينئذٍ نجد لدينا الإلهام الجمالي والحافز على الخلق والإبداع ، ومن ثم نلجأ إلى إحدى الوسائط الفنية التي نسيطر عليها ونحاول تجسيد هذا الخيال .

---

١ ـ جوها نزايتين : التصميم والشكل ، ترجمة صبري محمد عبد الغني ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٨ ، ص ٨٤

" الإنسان يستطيع بخياله أن يخلق عوالم جديدة ، وخبرات جديدة ، كما أن القدرة على التخيل هي التي تعطي الأفراد قوة وقدرة على تغيير العالم ، وتحويله إلى عالم جديد أكثر إشراقاً وثراءً وإرضاءً لطموحاتهم وحاجاتهم التي يعانون من حرمانها " [١] .

هكذا يركز **جان بول سارتر*** (١٩٠٥-١٩٨٠) على أن الخيال هو النبع الأساسي للإبداع الفني ، لأن عالم الخيال هو عالم الحرية التي ينعم فيها الفنان بالخلق والإبداع فيقول " تتمثل في الخيال قدرة الإنسان على نفي الواقع ، وخلق عالم بديل له ، والخيال بطبيعته يتعلق بمواضيع شأنه شأن الإدراك ، ولكن هناك تمييز كبير بينهما " [٢] .

فهو يميز الوعي المتعلق بمواضيع معينة يدركها كعملية معرفية تراكمية تدريجية من خلال الإدراك ، عن الوعي المتعلق بالمواضيع المتخيلة والتي تكون كلمحة خاطفة أو مجموعة لمحات ولقطات متقطعة إنما لا تراكمية وغير متزايدة .

من كل ما سبق نجد أن العلاقة بين الموضوع والذات علاقة عضوية متوازنة ، كذلك بين الذات والعقل كما رأينا ، فالأحكام العقلية ليست سوى الموجه والدليل للذات وانفعالاتها من أجل السيطرة على أدوات ومفردات العمل ، وليس السيطرة الكاملة على العملية الإبداعية .

١- مصطفى سويف : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٥

* **جان بول سارتر**: فيلسوف وروائي وناقد وكاتب مسرحي وعالم نفس ومحلل سياسي فرنسي يعد أكبر الممثلين للوجودية.

٢- زكريا إبراهيم : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٣١-٢٣٢ ، بتصرف .

الإبداع والحرية

لقد اتضح لنا ما يجب أن يتمتع به الفنان المبدع من حرية ذاتية يمنحها لنفسه أثناء إبداعه ، هذه الحرية تكون مرتبطة بوعي الفنان أيضاً بشكل مباشر، لكي تكون عنصراً بنَّاءً وليس العكس .

" الإبداع الفني لا يخضع لخطة مرسومة ، وكأنها خطة حربية ، يجب أن ترسم سلفاً لضمان تنفيذها تنفيذاً حرفياً ، فوعي الفنان ينتقل بسرعة من الخطة المسبقة إلى الغاية التي يسعى لتحقيقها ، وتتمثل العبقرية الفنية في يقظة الفنان وقدرته على مراجعة نفسه وتصحيح مساره ، وكلما زادت خبراته قلَّت عثراته " (١)

فالحرية التي يتمتع بها الفنان تتيح له بطريقة موضوعية استكشاف تلك العلاقات المختفية في جوهر الأشياء ، ويستطيع أن يضعها في واقع جديد يتناسب ومعطياته الثقافية .

هكذا يؤكد لنا **أرنست كاسيرر***(١٨٧٤-١٩٤٥) " أن الإبداع في الفن هو إيجاد شكل يؤدي بنا إلى رمز لقيم تكمن داخل الأشياء ، والخبرة الجمالية مشحونة بالإمكانيات اللانهائية التي تظل غير متحققة في مجال التجربة الحسية العادية ، ومن خلال الإبداع فإن هذه الإمكانيات تستحيل إلى واقع ، إذ تخرج إلى عالم النور وتتخذ لنفسها أشكالاً محددة " (٢) .

١- أحمد حمدي محمود : ما وراء الفن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ ، ص ٣١ .

* **أرنست كاسيرر**: فيلسوف ألماني من أتباع الكانتيه الجديدة التي تمزج المعرفية بالتاريخ

٢- زكريا إبراهيم : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٨٥ ، بتصرف .

كذلك يقول أندريه مالرو*(١٩٠١-١٩٧٦) أن " الفن إبداع لمعايير أو قيم إنسانية ، يخلق الفنان بمقتضاها عالماً غريباً عن الطبيعة ، عالماً يكون بمثابة تعبير عن إرادته الحرة الخلاّقة " (١) .

فالإرادة الحرة هي نبع الخلق والإبداع ، ويؤكد الباحث أنها ذاتية يمنحها الفنان لنفسه قبل أن يبحث عنها في إبداعه أو خارج كيانه .

وهذا هنري برجسون* (١٨٥٩-١٩٤١) يرى من خلال فلسفته " أن الصلة بين الذات والفعل الإبداعي هي حرية روحية إبداعية ، فالحرية في أعلى صورها تلقائية روحية خالصة ، والفعل الحر إنما هو ذلك الذي يخلق فيه الإنسان نفسه بنفسه كأنه عمل فني ، بهذا المعنى فإن الحرية تعبير عن الشخصية وتأكيد للوجود الذاتي ، فهي فكرة باطنة تنحرف كلّما تعرضت " الأنا العميق لضغوط العالم الخارجي " والحرية أيضاً أن يكون المرء منسجماً مع ذاته ، وبناءً على ذلك تخرج كل أعماله صادقة " (٢) .

وبما أن الإبداع مرتبط أشد الارتباط بوجدان الفنان الخاص ، فلا بدّ له أن يختار سبيلاً وطريقاً للإبداع يتوافق مع ذلك الوجدان ومع الخبرة الباطنة لديه فتكون الحرية هي المثير الأول لوجدان الفنان في العملية الإبداعية ، والروح الداخلية هي الدليل الموجه لهذه العملية .

---

* أندريه مالرو: مؤلف وناقد ورجل دولة فرنسي ودارس للآثار وفيلسوف للفن

١- رمضان الصباغ : في التفسير الأخلاقي والاجتماعي للفن ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ص ١٩

* هنري برجسون: فيلسوف فرنسي أهتم بالاستاطيقا ، ومثل التيار الحدسي مع كروتشه وهربرت ريد

٢- أحمد عبد العزيز عياس : الإبداع في فن النحت الحديث بين الحرية والإلزام ، رسالة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٨٧ ، ص ٢٨ .

هذا ما يؤكده أيضاً **كاندنسكي** حين يقول " ينبغي أن تتقدم الحرية على هدى الاحتياج الداخلي للفنان وقد يقف في طريقها الشكل الخارجي ، لكنه بمجرد التخلص من هذه العقبة سيبزغ هدف عام وهو فكرة البناء في التكوين وتوفق الفن الجديد الذي يتطلب بناءً أشد صلابة وربما أقل استجابة للعين ، لكنه أكثر استجابةً للروح ، وإذا قلنا بأن الحداثة تطور في الأسلوب الفني ، فهي إذن تتعلق بازدياد ابتعاد الفنان عن التعبير المادي مستهدفاً التوافق الروحي ، أي اتفاق التعبير مع احتياجات الفنان الداخلية "(١) .

جوهر العملية الإبداعية

وعليه فإن جوهر عملية الإبداع في الفن الحديث هو مضمون داخلي روحي يتطلب من الفنان التزاماً صادقاً بقواعد وأفكار وخطوات وحدود معينة لضمان سلامة تلك العملية بكافة جوانبها البالغة الحساسية، وهي في نفس الوقت لا تحتمل الضغط على طاقاته بأي نوع من الإلزام، بل بتوافر قدر كافٍ من الحرية يضمن صدق تعبيره وانفعالاته.

وهذا ما أكدته مجمل الآراء والنظريات الحديثة على تنوّعها ، فهي تصب في اتجاهٍ واحد يؤكد أن الحرية وعدم الإلزام هي من العوامل الأساسية والأولية في الإبداع ، باعتبار أن العملية الإبداعية هي التزام صادق اتجاه الموضوع والحالة الإنسانية والوجدانية وبنفس الوقت هي توجيه وسيطرة على القدرة الانفعالية بحيث توجه في خدمة الإبداع دون أن تصل لحد الإلزام .

١- المرجع السابق: ص ١١٠ .

" فالالتزام هو سلوك حر يتوافق مع جوانـــب الإبـــداع الفنـــي ، وهـــو ينبع من ضمير الفنـــان ووجدانـــه ومثالياتـــه ، وهـــو نـــوع مـــن الشـــعور بالمسؤولية الأدبية تجاه قضيـــة أو مبـــدأ أو مشـــكلة بحيـــث ترتبـــط جميعـــها ارتباطاً وثيقاً بحياة الإنســـان " [١] .

فهو يصدر عن الذات الداخلية للفنان ، بينمـــا الإلـــزام يشـــكل نوعـــاً من الضغط الخارجي عليه وعلـــى العمليـــة الإبداعيـــة ، وكأنـــه نـــوع مـــن التكليف بأداء عمل ما أو تنفيذه ، فيترتب عليـــه ضغـــوط أو شـــروط محـــددة تقيد الإبداع ضمن نمط أو اتجاه معيـــن .

وعندما تناول الفنان مادة الخـــزف فـــي إبداعـــه هـــذا توصـــل مـــن خلالها إلى طرح تشكيلي حر ، يعتمد علـــى العنـــاصر التشـــكيلية والجماليـــة من خلال رؤيته التعبيرية الخاصـــة ، مخرجـــاً كـــل مـــا فـــي داخلـــه مـــن عواطف وشحنات نفسية وانفعالية ، مبتعـــداً بمـــادة الخـــزف عـــن مفهومـــها التطبيقـــي .

١- المرجـــع الســـابق : ص ١٢ .

الفصل الثانى

التـــعبير فـــي الأعمـــال الخزفيـــة

مقدمة

لا تتوقف أبعاد الرؤية في القرن العشرين على المشاهدة السطحيّة لكل ما يتضمنه العالم المرئي في ظواهره وأشكاله فحسب ، بل تمتد أبعاده إلى ما وراء ظواهره المادية ، أي الانتقال من عالم الطبيعة إلى ما وراء الطبيعة حيث الحقائق الغير مرئية ، وإلى كل ما يخص الشعور واللاّشعور من خلال أبعاد تعبيرية تدخل في أعماق الوجدان الإنساني .

فمن خلال معطيات هذا العصر ومفاهيمه المتحررة تناول الفنانون مادة الخزف ليشكّلوا منها أعمالاً جديدة بعيدة عن مفهوم الخزف التقليدي وحدوده النفعية ، مستخدمين الطينة المحروقة كوسيط تعبيري في نقل أحاسيسهم وانفعالاتهم وآرائهم الفنية والفكرية ، مما أظهر قيم جمالية وتعبيرية مختلفة وفريدة لا تخص الخزف كمادة فقط ، وإنما أغنت مجمل الفن التشكيلي في أعمال ذات طبيعة تعبيرية أو رمزية .

تعريف التعبير

والتعبير في اللغة العربية " مصدره فعل عبَّرَ : الرؤيا : فسّرها/ وعما في نفسه : بيَّنَ وأعرب" (١)

وإذا عدنا للأصل الاشتقاقي لكلمة تعبير في اللغة الإنجليزية لوجدنا اللفظ هو Expression وهو يشير إلى عملية عصر أو ضغط أو استخراج ، هذا العصر هو نتيجة التفاعل بين الذات الإنسانية والشيء الخارج عنها من مؤثرات .

هذه المؤثرات الخارجية لا تفضي إلى تعبير إلاّ إذا انصهرت في بوتقة الاضطراب الانفعالي أو التهيج النفسي ، لتتحول بدورها إلى دوافع داخلية انفعالية تؤدي إلى ضغط واعتصار ينتج عنه التعبير ، فالشحنة الداخلية لها تواجد مركزي في داخل الفنان ويأتي الاحتكاك مع الظروف أو المؤثرات الخارجية بأسلوب مناسب ليولّد الشرارة التي تنتج هذا التعبير ، الذي بدوره يكون جزءً لا يتجزأ من العمل ، فهو عنصر من عناصر بناء العمل الفني ، حيث يقرر بعض علماء الجمال " أن التعبير هو الرابطة الحيّة التي تجمع بين الفنان وعمله الفني ، لأنه العنصر الإنساني الحقيقي الذي يكمن في صميم العمل معبّراً عن المعاني بإحالتها إلى دلالة تعبيرية يمكن للمشاهد أن يستوعبها ويتفهم المعاني التي يريد أن يوحي بها الفنان للمشاهد عند النظر للعمل الفني" (٢)

١- لويس معلوف : مرجع سبق ذكره ، ص ٤٨٤ .

٢- فوزية السيد رمضان : مرجع سبق ذكره ، ص ٢ .

التعبير بالخزف

هكذا تناول الفنان المعاصر تلك الخامة من خلال رؤية جديدة تعتمد على الحرية في التعبير عن قيم جمالية وتعبيرية ذات خصوصية وفردية ، وقد ساهم في ظهور وتطور هذا النوع من الأعمال كثير من الفنانين المصورين والنحاتين أمثال (بابلو بيكاسو _ جياكوميتي _ خوان ميرو _ ماتيس...... وغيرهم) وهذا ما ساهم في الدفع بمادة الخزف في هذا الاتجاه التعبيري الذي تميّز بقيم تجمع بين فن النحت كقيم تشكيلية وتعبيرية وفن الخزف كخامة وما تتمتع به من مواصفات .

فنجد الفنان **بابلو بيكاسو** وقد تناول في العمل (١) مفهوم الآنية الخزفية بمنطق جديد ومختلف عما سبقه ، إذ أدخل عليها بعض الرسوم الرمزية بأسلوبه الخاص ، مستخدماً اللون الأسود على الأرضية البيضاء ، بحرية تشكيلية جريئة لم يحد منها مفهوم الآنية ، كما تماشت وتناسبت مع هيئة وعناصر العمل التي توحي بالعضوية أيضاً.

كذلك في العمل (٢) قد تناول الشكل الخزفي بمنطق مختلف وغير تقليدي ، فلم يكتفِ بالهيئة المبتكرة وإنما أضاف عليها قيماً تشكيلية من خلال تلك الرسوم والمساحات اللونية ، فهو قد أضفى تعبيره الخاص بمنطق الألوان والتشكيل على الشكل الأساسي للآنية .

أما ما قد قدّمه في العمل (٣) فهو مختلف كلياً ، إذ دخل في مفهوم آخر هو التعبير النحتي المجسم ، فقدم مجسماً لطائر البوم مستخدماً الرسوم والزخارف في تعبيره ، وفي إبراز عناصر الوجه التي أظهرت ملامح الطائر الخاصة ، ورغم مبالغة الفنان في استغلال إمكانيات الخامة من حيث ارتكازها إلاّ أن العمل يحمل تعبيراً واضحاً

ومميزاً .

ثم نجده ينطلق في رحاب التعبير الواسعة مستخدماً تلك الخامة كجزء من مجموعة مواد في تشكيل مباشر لأعمال نحتية تعبيرية ، كالعمل (٤) حيث تداخلت الطينة المحروقة مع مواد متنوعة بين المعدن والجص وعناصر نباتية وغيرها ، ليشكّل منها العنزة برؤيته الخاصة ، ملخّصاً ذلك الشكل إلى مساحات وكتل شكّلت مع بعضها عملاً تشكيلياً فريداً .

أيضاً تناول عملاً آخراً (٥) حيث ولّف فيه بين الطينة المحروقة وخامات أخرى من معدن وخشب وحذاء وغيرها ، بطرح تعبيري رمزي عن فتاة تلهو بالقفز ، هذا الطرح جاء بقيم وأشكال خيالية تعبيراً عن رؤيةٍ خاصةٍ بالفنان ، هكذا نفّذ بيكاسو أعمالاً كثيرة بمادة الخزف منها ما هو تطبيقي وقد استغلها للرسم عليها خاصة الأطباق ، ومنها ما هو تعبيري خالص.

كذلك الفنان **خوان ميرو** أيضاً نفّذ بعض الأعمال بالطينة المحروقة ، منها ما هو مجسم ومنها مسطح كالعمل (٦) حيث ظهرت القيم التعبيرية الخاصة بالفنان كرسّام ، والتي أنجزها على سطح طبق خزفي مستغلاً إمكانيات الألوان والطلاءات الزجاجية في تعبيره الخطي.

كذلك في العمل (٧) الذي تناول فيه شكل ثمرة اليقطين حيث جاء تعبيره من خلال الرسوم الخطية التي نفّذها على جسم العمل ، فهو قد ضمن العمل الشكلي قيماً تشكيلية جديدة من خلال تعبيره الخاص بالخط واللون .

حدّي التعبير

هذا وإن استخدامنا لمصطلح التعبير واسع جداً ، فهو يطلق على أعمال الفن بوجه عام على أساس أنها من إنتاج الفنان .

لكن الباحث يركز على وجود حدّين أساسيين ضمن مفهوم التعبير يجب علينا التفريق بينهما ، وهما جمال التعبير على أنه مجرد تعبير عن موضوع معين بحد ذاته يكون معتمداً على جمال الشكل والمادة بالتحديد كموضوع ظاهري ، وقوةُ التعبير وهي شدة نجاح العمل في إبراز القيم والمعاني الخاصة بهذا العمل ، وذلك بما يوحي به من خلال المضمون المتعلق بذات وإمكانيات الفنان التشكيلية ، ويكون هو العنصر الهام الذي يميّز العمل من حيث شدة ونجاح تعبيره وتفرده .

أما **سانتيانا** فيشير إلى الفارق بين هذين الحدين على أساس ارتباط جمال التعبير برؤى وتجارب سابقة ، فيكون سبب تقدير التعبير هو تعلقه وارتباطه بتلك التجارب ، وأما الحد الثاني فيربطه بتحرر الانفعال من الذاكرة ، فهو يرجع " كل تعبير إلى أحد الحدين الترابط أو التداعي ، " فالحد الأول " يكتسب تعبيراً لأنه يرتبط في ذهن المدرك بتجارب سابقة ، فيلصق معنى هذه التجارب ولونها بالموضوع بحيث يبدو كامنا فيه ، وفي هذه الحالة لا يكون له القوة التعبيرية ، لأننا نقدره لما فيه من ارتباطات ، لكن عندما يفلت الانفعال أو الفكرة الموحى بها من الذاكرة وتتشتت في العمل المدرك عندئذ يكون التعبير " (١)

١- جيروم ستولنيتز : مرجع سبق ذكره ، ص٣٨٣

التعبير المباشر

يمكن للتعبير أن يكون مباشراً وصريحاً وذلك من خلال ظهور فكرة العمل الرئيسية في التكوين بوضوح ، بحيث تأتي مقروءة ومفهومة للمتذوق ، ويتحقق هذا في كثير من الأعمال والأساليب الفنية ، كالعمل (٨) حيث جاء فيه التعبير مباشراً بحركة أعضاء الجسد ومبالغاً فيها لدرجة أن تعبيره بدا واضحاً من خلال النظرة الأولى والمباشرة ، وساعده في ذلك طبيعة الموضوع كحركة بهلوانية راقصة أخرجت ما في داخلها من انفعال ليرتبط بالفعل الحركي العضوي ، رغم أن الفنان قد تجاوز في تشكيله حدود وإمكانيات المادة الخزفية من حيث الفراغ الواسع وطريقة الارتكاز الضعيفة نسبياً.

كذلك ما يعبّر عنه نفس الفنان في العمل (٩) من حركة واضحة تظافرت فيها جميع عناصره لتؤكدها ، وكأنه تعبير استعراضي مباشر التحم فيها الجسد البشري مع العنصر الحيواني ، فهو بالنتيجة لا يعكس معانٍ سوى ما عبّر عنه الشكل بوضوح وصراحة.

التعبير الحدسي

وهناك اتجاه آخر للتعبير يكون غامضاً أو غير مباشر بعض الشيء ، إذ يقوم الفنان بالتعبير عما في داخله من أفكار ومعاني معتمداً على الحدس والوجدان لما يمكن الإحساس به خلف الشكل ، فيحملها من ذاته كل المعاني الروحية والوجدانية ، كما في العمل (١٠) رغم بساطة موضوعه وتشكيله الذي يمثل وجهاً آدمياً بملامح تعبيرية خاصة فإنه يخفي داخله شحنة انفعالية غامضة ، ربما تحتاج بعض التأمل

والاستغراق من أجل إدراكها واستيعابها ، وهذا غالباً ما يتم بطريقة حدسيّة حيث يلعب الخيال والوجدان دورهما فيها .

كذلك العمل (١١) الذي تناول موضوعاً غير مباشر بما يوحي من غموض ومعاني غير صريحة أو واضحة ، إنما تكون ذات بعد إنساني ووجداني يشعرنا بوجود حالة تعبيرية ذات عمق وخصوصية بعيدة عن الواقع أو العقل .

هكذا يمكن التعبير بأسلوب غير مباشر ، فيكون متضمناً داخل العمل وعاكساً روح الفنان ومشاعره وأحاسيسه ، فنجده من أصعب عناصر العمل قابلية للإدراك والتحليل ، فما يبوح به ليس بالمعنى العقلي الذي يمكن فهمه وتأويله وإنما هو دلالة وجدانية تدرك بطريقة حدسية .

هذين الحدّين عندما يتحققا معاً يكونان متداخلين ومترابطين عضوياً ، من حيث الموضوع الظاهري الماثل أمامنا بالفعل ، والمضمون التعبيري الموحى به من أفكار وانفعالات ومشاعر تظهر من خلال أسلوب الفنان في التشكيل ، وهذا يتحقق عندما يستطيع الفنان بقدرته التشكيلية أن يعبر عن الموضوع بقدرة وتفاعل ذاتي معه ، فيتمكن من إخراج مشاعره وعواطفه المتضمنة كل التوترات والانفعالات والغليان الداخلي ، وذلك من خلال اللاّشعور واللاّوعي لديه ، وتتمثل هذه العناصر بمفردات التشكيل الفني المتنوعة وتشكّل مادة محسوسة نستطيع إدراكها ، فنجد أنفسنا أمام حدث تعبيري حقيقي يتعامل مع عناصر الذات الداخلية للفنان .

وهذا أيضاً ما أكده **هربرت ريد** بقوله " عندما يكون للعمل الفني مثل هذه القوة الحيوية لا نربط به كلمة جمال ، فبين جمال وقوة التعبير اختلاف وظيفي : فالأول يستهدف إمتاع الحواس ، أما الثاني فله حيوية الروح التي تكون بالنسبة لي أكثر إثارة للمشاعر وتذهب إلى أعمق من الحواس " (١)

فالفنان بما ينتجه ويعبر عنه في العمل الفنّي إنما يعيش بوجدانه في الصورة التي تمثل اهتزازات انفعالاته ، وما قد يجيش في صدره ومشاعره من مؤثرات ربما تكون أحياناً صدى لمشاهدته للعالم المرئي ، وربما تكون صادرة عن رؤى يراها بعين العقل عن طريق التأمل أو التخيل أحياناً أخرى ، إلاّ أنه ينفعل ويتفاعل معها ذاتياً ثم يقوم بفعل التعبير عنها برؤيته الخاصة من خلال عناصر التشكيل ، فالتعبير هو " الإفصاح عن المعاني والانفعالات وتجسيدها بلغة التشكيل بحيث يستطيع المتذوق أن يقرأها ويستوعبها من خلال معانيها والإحساس بها " (٢)

شدّة التعبير

هذا وتختلف درجة أو شدّة التعبير تبعاً للحالة الوجدانية الداخلية لدى الفنان ، فقد تكون لمسة مباشرة أو حالة من التسلّط الشديد يظل

1-Herbert Read: Philosophy of modern sculpture, p.207

2- Harold, O: The oxford complain to art, dasendon oxford, 1974, p.10

يؤرقه حتى يقوم بالتعبير عنه ، وإذا أمعنّا النظر في تلك الحالة الوجدانية التي يشعر بها الفنان لتبين لنا أن العمل الفني يأتي أول ما يأتي كرغبة ملحّة قويّة لا يستطيع مقاومتها ، فيكون التعبير استجابة لا إرادية لذاته ووجدانه ، ولا يمكن له أن ينشغل في تحقيق غرض عملي كما يفعل الحرفي أو التطبيقي ، أو أن ينقل حالة ما بحذافيرها مثلما تفعل آلة التصوير ، وإنما هو خلق موضوع من جديد برؤية ذاتية خاصة تحرك وتهز الشعور "للتعبير عن شعور أصيل بخط أو مساحة ، يجب قبل كل شيء أن يهتز هذا الشعور في داخل الفنان المبدع نفسه ، فالذراع واليد والأصابع والجسم كله يجب أن يتشرب بهذا الشعور " (١)

دور الذات في التعبير

تلعب الذات دوراً أساسياً في التعبير بما تتضمنه من عناصر تؤلف شخصية الفنان ، وهذه العناصر يكون لها الأثر الأكبر والمباشر في أسلوب التعبير كما أنها تربط العمل التعبيري بمبدعه ، " هناك علاقة فطرية بين طبيعة الشخص والأشكال الفنية التي يبدعها ، حيث أن ذات القوى المؤثرة في تكوينه النفسي والروحي والعقلي ، قادرة أيضاً أن تؤثر على عمله " (٢)

كما يلعب كل عنصر من عناصر الذات دوره في العملية التعبيرية ، بترابط وتداخل عضوي بينها جميعاً ، وسوف نتناول كل

١- جوهانزايتين : مرجع سبق ذكره ، ص ٨٤

٢- المرجع السابق : ص ٨٦ ، بتصرف

عنصر منفـــرداً لــنرى دوره وحــدوده ، بدايـــة مـــن الانفعـــال ثـــم الوعي وأخيراً دور العقــل .

التعبيــر عن انفعــال

إن بداية العملية التعبيرية تكمن بموضــــوع أو فكــرة أو أيــة إشــارة قادرة أن تثير الفنان ، هذه الإثارة لم تأت من العـــدم كمـــا أنـــها لــم تتحقــق نتيجة مجرد مصادفة ، بل لها سببها الداخلــي لديــه وهــو الانفعـــال الذاتــي اتجاه ذلك الحدث أو الرؤية أو الخاطرة التي تحــرك خيالــه وتدفعــه للتعبــير الذي يتمثل بالموضوع ، فتكون الرابطة بيــن الموضـــوع والانفعـــال رابطـــة عضوية متينة ، " فالعلاقة بين الموضوع وبيـــن الانفعـــال (المعــبر عنـــه) ليست على الإطلاق علاقة وسيلة بغاية ، بل هـــي علاقـــة عنصريـــن يدعــم كل منهما الآخر داخل كــلٍّ مــترابط " (١).

فالفنان لا يبحث عن الموضوع ليحمله تلــك الانفعـــالات التـــي شـــعر بها داخله ، إنما الموضوع هو الذي يخلق ويحـــرك الانفعـــالات ، كمـــا أنـــه ليس من الأمر المفـــروض أن يكـــون إدراك هـــذه الانفعـــالات مـــن خـــلال عناصر الموضوع المباشرة فقط ، بـــل غالبـــاً مـــا تكـــون متضمنـــة داخلـــه خاصة حســـب المفـــاهيم المعـــاصرة ، " ليـــس العمـــل الفنـــي هـــو المـــادة المحسوسة أمامنا ، إنما هو ذلك الذي في خيـــال الفنـــان والـــذي يقودنـــا إليـــه هو المجسّم أو المادة التي شــــكّلها " (٢)

١- جيروم ستولنيتز : مرجـع سـبق ذكـره ، ص ٣٨١

٢- أحمد عبد العزيز عباس : مرجـع سـبق ذكـره ، ص ٢٤٦ .

فالعمل (١٢) والذي حمل لمسات وتأثيرات الفنان المباشرة بحالة تعبيرية وانفعالية واضحة ، يتضمن معاني داخلية تتجاوز الإطار الشكلي أو الحسي إلى أفق أوسع حيث القيم الوجدانية والإنسانية ، تكون مرتبطة بالموضوع وبما توحي به عناصره من انفعال كارتباط الروح بالجسد .

كذلك في العمل (١٣) عبّر الفنان عن انفعال هادئ وحالم ارتبط بالموضوع وبعناصره العضوية ، دون أن يراودنا إحساسا بالانفصال بينهما ، كما أن المقصود في هذا العمل ليس هذا الشكل الحسي فقط كعناصر تشكيلية أو عضوية ، إنما هو تعبير عن حالة شعورية إنسانية متفردة ، فهو يحيلنا إلى كنه وجوهر الموضوع التعبيري ، حيث خصوصية التعبير والانفعال .

فالفنان عندما يقوم بالتعبير لا يقف عند حدود الرؤية المادية للأشياء ، إنما يحاول تسجيل انطباعه وانفعاله بتعبيره عن أفكار وقيم جمالية تظهر من خلال التكوين ، " فالفنان المبدع لا يعنيه الموضوع أو الشيء الخارجي فحسب بقدر ما يحاول أن يرى الأشياء من خلال معطيات الحس ونقاء الرؤية الجمالية الفريدة المتميزة عن الشيء ذاته ، فالأثر الفني المبدع ليس شيئاً جامداً بقدر ما يكون أثراً لعملية خلاّقة " (١)

فما يشعر به الفنان من عناصر وخيالات في الطبيعة من خلال معطيات الحس (والحاسة البصرية أميزها) تثير طاقته الفنية إذ تعمل الرؤية كحافز يفتح وعيه واستيقاظ وجدانه ، فينطلق ليعبر عن تأثره

١- محمد عزيز نظمي سالم : مرجع سبق ذكره ، ص ١ .

الذاتي بتلك العناصر وما يحيط بها من انطباعات ، هذه الانطلاقة تصحبها موجة عارمة من التوتر النفسي الذي يهز كيانه الباطن ووجدانه ويحفّزه على سلسلة من العمليات الفنية ،استجابة لما رآه ولاحظه أو تخيّله وما أحس به وأثّر فيه ، فيستعين بقدرته على التشكيل ويكون التعبير ، " فالعمل الفني ليس سجلاً للجمال الموجود بالفعل في موضوع آخر ، وإنما هو تعبير عن انفعال يشعر به الفنان وينقله إلى المتلقي " (١)

فالعمل (١٤) الذي يمثل مجموعة من الأشخاص بأسلوب غير واقعي ، إنما يطرح معاني وقيم إنسانية تعبر عن علاقات وربما ترابطات اجتماعية متمثلة بموضوع العمل ، بالإضافة لقيم جمالية خاصة برؤية وأسلوب التشكيل الفني ، فذات الفنان قامت بدورها في التعبير وبنفس الوقت حافظت على الموضوعية التي تصل إلى المتذوق.

التعبير تفاعل مستمر

كما رأينا سابقاً أن العملية الإبداعية تبدأ بتكوين معين وربما تنتهي بآخر ، كذلك فإن التعبير الموجود في العمل ليس بالضرورة أن يكون مماثلاً للتعبير الباطن لدى الفنان قبل الإبداع ، فهو جاء نتيجة تفاعل الفنان مع ذاته ومشاعره من جهة ومع المادة الوسيطة من جهة أخرى ، وبالتالي من الصعوبة إثبات أن التعبير المعبّر عنه يماثل الحالة الأساسية الباطنية التي كانت سبباً ودافعاً له ، لأن هذا التعبير يأخذ في النمو والتطور والعمق أيضاً أثناء العملية الخلاقة " الانفعال المتجسد في العمل ليس هو الذي يحس به الفنان عادة عند بداية العملية الخلاقة " (٢)

١- جيروم ستولنيتز : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٤٦ .

٢- المرجع السابق : ص ٢٥١

فالتعبير حالة انفعالية مستمرة ، يستغلها الفنان ويتحاور ويتفاعل معها ومع المادة الوسيطة التي تشكل الوجه المادي المحسوس له ، ومع مرور زمن التعبير ينضج ويكتمل هذا التفاعل في اتجاه غالباً لم يكن مقصوداً ، أي أن عناصر كثيرة تقع بين إثارة الانفعال وفعل التعبير يكون لها دورها في التأثير على النتيجة النهائية له ، كما وتختلف درجة وطريقة التفاعل هذه من فنان لآخر ومن عمل لآخر أيضاً .

التوازن الذاتي في التعبير

كما رأينا أن للذات دوراً هاماً في التعبير من حيث أنها تؤكد الصبغة الإنسانية بشكل واضح وملموس ، وتركيز الفنان على إظهار تعبيره وانفعاله الذاتي دون محاولة إرضاء الجمهور ترفع من قوته التعبيرية ، ومن الطبيعي أن الإغراق فيها قد يجعله بعيداً عن الفهم والتذوق من النظرة الأولى لغموضه الشديد وخصوصيته المفرطة، إلاّ أنه أفضل حالاً من محاولة إرضاء المتذوق على حساب الذات المبدعة ، فمن الصعب والغير ممكن على الفنان أن يضع المتذوق في تفكيره أثناء العملية التعبيرية كما يقول البعض " الفنان عندما يصنع عمله الفني ليحقق فيه تجربته الجمالية لا بد أن يشعر بأن هناك من سيشاركونه الإحساس بهذه التجربة فيرى أن مهمته ليست خاصة بالتعبير عن انفعالاته الشخصية ، بل التعبير عن انفعالات سوف يشاركه فيها المتذوقون ... ، وهكذا فإن ما سيتحقق لن يكون مجرد اتصال بين الفنان والمتذوق بل مشاركة بينهما " (١)

١- المرجع السابق: ص ٢٥١

فما تناوله الفنان في العمل (١٥) من قيم لونية دخلت على الشكل الآدمي برؤية ذاتية ، جعلت منه ذو قيمة تعبيرية ارتبطت بذوق الفنان وقيمه التشكيلية الخاصة ، بعيداً عن القيم الجمالية التقليدية التي ترضي كل الجمهور ، ولو حاول هذا الفنان البحث عن إرضاء المتذوق فأي قيم تشكيلية أو جمالية سيتأثر بها ويتفاعل معها حتى يأتي تعبيره حقيقياً ، وإلاّ كان سيقدم صورة مشابهة للواقع أو لما هو مثالي ومتناول في السابق .

فإلزام الفنان بمحاولته طبع تعبير معين يناسب المتذوق يجعل منه عملاً بارداً وجافاً ، وربما لا يرقى إلى مستوى العمل الفني ، لأنه لم ينتج عن التفاعل مع ذاته .

هذا التوازن بين الموضوع والذات يجعل من الأعمال تبدو قريبةً وواضحة للمتذوق ، أكثر من الأعمال المغرقة في الذاتية ، حيث يكاد يختفي الموضوع عندما تلعب ذاتية الفنان الدور الأكبر في العملية التعبيرية ، وعندها تقترب الأعمال من التجريد .

كما في العمل (١٦) حيث أن الفنان لم يعتمد موضوع معين وواضح ، إنما جاء تشكيله مجرداً معتمداً على جملة من العلاقات الشكلية ضمن تكوين دائري ملتف ، لعبت خبرته وذاته الدور الأساس فيه ، مما يترك الحرية للمتذوق في محاولة فهمه أو تأويله .

كذلك في العمل (١٧) لعبت الذاتية والرؤية الشخصية للفنان دورها في الإبداع ، وجاء الشكل مجرداً تاركاً للمتذوق المجال مفتوحاً وحراً في التخيل والتصور ، حتى يصلُ إلى رؤية شخصية تمتعه .

أيضاً في العمل (١٨) حيث أن إدراك الفنان للقيم الجمالية والتعبيرية الكامنة في الشكل يعتمد على ما تثيره تلك العناصر من انطباعات أو إيحاءات حركية ، من خلال التشكيل التجريدي الذي اعتمد الأسطح الملتفة والمتداخلة ، كتكوين حر يبغي إظهار قيم الظل والنور.

التعبير والوعي

ورغم وضوح الموضوع وظهوره في بعض الأعمال إلاّ أنها تحمل الكثير من القيم الوجدانية الأخرى والتي هي بالأساس تشكل الخلفية الذهنية والنفسية للفنان ، فتخرج من داخله بوعيه أو غالباً من دون وعيه بها ، وتتمثل ضمن العمل بمستويات مختلفة ، فربما ظهرت مجرد رموز إيحائية ، وكله تبعاً لحالة الفنان اللّحظية أثناء إبداعه ، ومدى وقوة تلك الانفعالات المتراكمة والمترسبة عبر الزمن وحاجة كل منها للظهور ، أيضاً تبعاً لضغوط نفسيّة داخلية تخصه ، ورغم أن عملية التعبير يجب أن تتمتع بالحرية الذاتية كونها عملية تفاعل وانفعال كما ذكرنا إلاّ أنها يجب أن تتصف بعدم الاندفاع بل بالنقد والتوجيه ، فيقول **دوكاس** واصفاً حالة التعبير:

" النشاط الفني هو إخراج المرء لمشاعره إلى حيّز الموضوعية بطريقة واعية فيها نقد وتوجيه ، أي إنتاج موضوع باستطاعة الفنان على الأقل أن يتأمله ، ومن شأن تأمل الفنان له أن يرجع إليه ذلك الشعور الذي كان الموضوع محاولة للتعبير عنه" (١)

١- فوزية السيد أحمد : <u>مرجع سبق ذكره</u> ، ص ١٦ ، بتصرف

التعبير والعقل

هكذا يعمل الفنان في تعبيره على مراجعة إنتاجه بالحذف والإضافة وإعادة الصياغة طوال ممارسته لنشاطه لكي يحصل على تعبيره الذاتي الذي يميزه عن النّاسخ الآلي ، إذ يقوم العقل بدوره في إدارة وتوجيه الانفعالات لإظهارها بالشكل المناسب والمرضي للفنان ليكون قد حقق تعبيراً ناجحاً ، " التعبير الفني ليس اندفاعاً خالصاً ، وليس مجرد غليان محض "(١)

وهنا يلعب العقل والخبرة الذهنية دورهما في توجيه العملية التعبيرية والسيطرة على المحور الرئيسي لها دون التأثير على الحرية الذاتية والفردية .

التعبير حرية رمزية

كما رأينا أن التعبير صدور لانفعال داخلي بعد تفاعله مع المؤثر الخارجي وظهوره بشكل عمل فنّي (بعكس بعض الآراء التي تقول أن الانفعال تام أو مكتمل في ذاته داخلياً) هذا التفاعل يتم في جو من الحرية التعبيرية التي تضمن وتفتح الآفاق أمام الفنان لربط الذات مع الخارج ، هذه الحرية هي التي تميز العمل التعبيري عن العمل المرتبط بأداء هدف مباشر ومعين ، كما أنها أساس الحالة التعبيرية والإبداعية بما يحققه الفنان إخراج لأفكاره وتعابيره الذاتية ، إلاّ أنها قد لا تتاح

١- جيروم ستولنيتز : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٤٧

للفنان في كل مكان وزمان ، كما قـــد يكـون للمحيـط الاجتمـاعي قواعـده وسلوكه التي قد تحد منه ، مما يدفع الفنـــان للتعبـير الرمـــزي الـذي تصفـه **سوزان لانجر** بقولها " إن العمل الفني هو رمـــز مبـدع ، لأنــه لكــي نعـبّر عن المشاعر والدوافع ثم نصفها في صـــورة فنيـة يجـب أن تكـون هنـاك حرية ، لأن السلوك محكوم عن طريــق المجتمــع ، لكــن التعبـير الرمـزي ليس بحاجة إلى أن يكون له منـــاطق محظــورة " (١)

كما تؤكد أن العمل الفني يحمل وجوداً مستقلاً عــن كـل مـا عـداه ، كما أن قيمته تكمن في داخله و ليس بحاجة إلى شــيء آخـر خارجـه ، فـهو رمز مفرد شكّلته مجموعة من العناصر ذات المعنـــى التــي يمكــن أن تجمــع إلى بعضها البعض ، فعناصره ليســت ذات قيمــة وهــي منعزلــة ، بـل إن طابعها التعبيري يأتي من التصـوّر الشــامل ، وهــذا مــا يتوافــق مــع مـا طرحته نظرية **الجشتالت*** حيث الإدراك الكلي الشـــامل لعنــاصر العمــل .

فهو ليس مجموعة من التأثيرات المتلاحقة وإنمـــا هـــو وحــدة تــدرك لأول وهلة إدراكاً كلياً ، فيكون للعمل الفني طـــابع خـــاص يشـيع فيــه مــن أوله لآخـــره ، بالإضافـــة لبعـض السـمات التعبيريـــة الخاصـــة لعنـــاصر الانطباع النفسي الــــذي يتركــه ذلـك التعبـير ، فتلـك العنـــاصر الجزئيـة لم تكتســب دلالتـــها التعبيريـــة إلاّ باندماجـــها فـــي صميـــم الوحـــدة الفنيـــة

١- عفاف أحمد فراج : سيكولوجية التذوق الفني ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٩٩ ، ص ١١٩ .

* **الجشتالت gestaltism** : كلمة ألمانية تعني (الكل المنظم) وقد ظهرت حوالي عام ١٩١٢ ، وهي تعني أن ما يحدث لأجزاء العمل الفني تحده قوانين باطنة تحكم الكل ، وقد بدأت هذه النظرية تطبيقاتها الأولى على سيكولوجية الإدراك ، والتي تضف جوانب المراحل الأولية للإدراك الحسي .

المميزة للعمل ككل ، على أساس أنه ليس مجرد عرض خارجي قد احتوى العمل الفني ، وإنما هو بمثابة مركز إشعاع تنتظم فيما حوله سائر مقومات العمل .

" فالفنان يهتم ويعبّر عن جوانب كامنة وراء الشكل المرئي ، أكثر من مجرد التسجيل المظهري للشكل ، حتى بعد أن تختفي الشخصيات الأصلية لعناصره المرئية سوف يبقى التعبير الكامن من وراء هذه الأشكال ، وهو الذي سوف يثير ويبعث عند المتذوق تجارب حسّية انفعالية ، وأخرى نفسيّة " (١)

وتؤكد **لانجر** أن الرسالة التي ينقلها لنا أعمق من كونها مجرد لذة حسّية عابرة أو متعة سريعة ، مادام العمل الفني لغة رمزية لا تخلو من معانٍ ودلالات .

هكذا فإن اتخاذ الفنان لمادة الخزف في تعبيره استطاع أن يحملها كل ما في داخله من قيم روحية وانفعالية ذاتية ، تعكس رؤاه الجمالية وأفكاره بأساليب معاصرة ومواكبة لمفاهيم العصر ، كما تمكن من إظهار إمكانياتها كمادة تعبيرية وتشكيلية ، إذ أخرجها من محيط العمل التطبيقي إلى أفق أوسع وأرحب ، فيه تداخل وتفاعل عميق مع الذات والنفس البشرية وما يهيم فيها من قيم روحية ومعنوية .

---

١. رمضان الصباغ : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٧ .

الفصل الثالث

القيمـــة الجماليـــة في تكوين العمل التعبيري الخزفي

مقدمة

إن لفظ قيمة واسع جداً وله معاني كثيرة ومتعددة ، ورغم ارتباطه في بادئ الأمر بالمواضيع التجارية والاقتصادية إلا أن الفلاسفة والفنانين استخدموه في مجال تقدير الفن والجمال ، وهذا ما جعله مفهوم ذو اتجاهين أساسيين مختلفين ، أحدهما مادي مرتبط بالنفع والغاية العملية ، وآخر معنوي أو روحي مرتبط بتقدير الجمال .

أما مفهوم القيمة المطلقة فيتحقق عندما تكون هي نفسها الغاية ، لأن قيمتها تكمن في ذاتها بعيداً عن أي غرض نفعي ، وإلا كانت قيمة مضافة إلى العمل نفسه ، " القيمة المقصودة في العمل الفني تمثل الصفة التي تجعل الشيء مرغوباً فيه ، وتطلق على ما يتميز به الشيء من صفات تجعله مستحق للتقدير ، فإن كان مستحقاً للتقدير في ذاته مثل " الحق والخير والجمال " كانت قيمته مطلقة ، وإن استحق من أجل غرض كانت قيمته إضافية " (١)

١-محمد علي ابو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار المعرفة الجامعية ، ٢٠٠٢ ، ص ٧٧

القيمة الجمالية

فإذا أردنا البحث عن القيمة الجمالية القائمة بحد ذاتها وجب علينا البحث عنها بعيداً عن أي هدف عملي أو واقعي ، بل تكون هي الغاية والهدف فلا تقودنا إلى شيء خارجها ، خصوصاً في ظل مفاهيم الفن الحديث ، كما يؤكد **نيوتن E.NEWTON (١٩٥٠)** " أن الخاصية الأساسية المميزة للجمال هي أنه غاية في ذاته دائماً ، وأنه ليس أبداً وسيلة لأي غاية " (١)

هذه القيمة نجدها متضمنة في أعمال تعبيرية بعيدة عن الأهداف المباشرة والأغراض التطبيقية ، ومرتبطة بعناصر محددة من تأمل واستغراق وتحفز وجداني لكشف الجانب المتميز الكامن وراء مظهرها. وهي نجاح الفنان في التعبير عن نظرته ورؤاه الجمالية والتشكيلية برؤية مجردة بعيدة عن التفكير بوظيفة أو هدف ما يبغيه سوى العمل نفسه .

هكذا اتخذ من مادة الخزف وسيطاً لإبداعه فأنجز منها أعمالاً أقرب في تكوينها وقيمها إلى فن النحت ، من خلال معطياتها وقيمها التشكيلية الخاصة كمادة حسية يدرك العمل من خلالها كشكل ، حيث استغل إمكاناتها التقنية العالية والمتنوعة في التشكيل للتوصل إلى طرح مميز بصيغ تعبيرية تركز على المضمون الداخلي وما يتضمنه من عناصر ذات طبيعة **ميتافيزيقية*** تفتح المجال واسعاً للتأمل والاستغراق

١- عفاف أحمد فراج : مرجع سبق ذكره ، ص ١٢٤ .

* **ميتافيزيقا** : تعني ما وراء الطبيعة أو ما فوق المادة ، أي القيم الروحية التي تتجاوز الإطار الحسي .

التكوين في العمل التعبيري الخزفي

أما عن التكوين في العمل التعبيري الخزفي فيتمثل كما في غيره من الأعمال النحتية بجملة العناصر التشكيلية من كتلة وفراغ ومساحة ....الخ ، بالإضافة للعناصر الجمالية من إيقاع وتناسب وحركة ...الخ ، ويضاف عليها في التكوين الخزفي قيماً أخرى تخص المادة نفسها دون سواها من ملامس وألوان وقيم محددة في الفراغ والكتلة بما تسمح إمكاناتها التشكيلية ، هذه العناصر كافةً لابد وأن تجتمع ضمن مفهوم أو نسق يؤلّف ويوافق بينها ، فنجد أن الشكل يجمع بين تلك العناصر التشكيلية والعناصر الجمالية بغية التعبير عن مضمون معين يختفي وراء الشكل أو ضمنه ، من هنا سنركز في تناولنا للتكوين على هذين العنصرين الرئيسيين (الشكل والمضمون) كونهما يؤلفان أي عمل فني ، وكون طبيعة العلاقة بينهما تتبع نوعية الأعمال وما تتناوله من أفكار ومعاني وقيم .

علاقة الشكل بالمضمون

أما عن طبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون كطرفين رئيسيين في أي عمل فني فهي علاقة عضوية متداخلة ، لا يمكن أن يتحقق أحدهما دون الآخر ، فالمضمون بحاجة إلى شكل مادي يجسده ويظهر من خلاله ، ويكون بمثابة قالب محسوس يتم إدراكه وتذوقه بناءً على فعل الإدراك الحسي كخطوة أولى لإدراك العمل ككل ، وإلاّ بقي العمل مجرد خيال في ذهن الفنان ، فنجد **جورج سانتيانا** يقول

" إن عناصر الجمال لا بد وأن تقترن بالشكل ، والشكل لابد أن يكون في هيئة محددة ، فكل موضوع لابد له من شكل يظهر من خلاله، وهذا الشكل هو العناصر التشكيلية " (١)

كذلك فالشكل بحاجة إلى مضمون يغنيه ويكسبه بعداً وقيمة ، وإلاً لكان مجرد لهو ولعب دون هدف أو معنى ، أو أدى إلى أشكال متكررة ومتشابهة " إن ابتداع أشكال جديدة فحسب إنما هو إضافة كمية لا نوعية ، لأن الإبداع الحقيقي لا يقتصر على ابتداع بنى فنية جديدة وإنما يتعداها إلى خلق قيم مجتمعية وإنسانية ووجدانية " (٢)

فاقتصار التجديد على الشكل يعتبر صياغة شكلية ويفضي إلى تشابه الأساليب وانتفاء فرادة الفنان ، وربما تبسيط جوهر الفن وهدم طبيعته ، فهو بحاجة إلى مضمون يغنيه ويكمله .

أي أن هذين العنصرين أساس كل عمل في الوجود وإلاّ بقي وهماً ، وهناك من يصفهما بشقين : جمالي وآخر عملي " العمل الفني ذو شقين : شق فني وآخر عملي ، فهو يجمع بين شخصيتين ، شخصية جمالية وأخرى عملية ، وقد توهمت بعض المذاهب بأن الفنان قادر على الاستغناء عن إحدى هاتين الشخصيتين ، وقد يكون قادراً لو أنه كان يبدع العمل لنفسه ، وفي هذه الحالة يكفيه أن يتمثله في ذهنه ، ولكنه يحتاج إلى تجسيم مادي حتى يطلع الآخرين عليه " (٣)

١- شريف محمد حجازي : التكامل بين النفعية والجمال في إنتاج هيئات خزفية مبتكرة ، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية ، ٢٠٠١ ، ص ٢٠٥

٢- حسين جمعة : مرجع سبق ذكره ، ص ٥٦ ، بتصرف .

٣- أحمد حمدي محمود : مرجع سبق ذكره ، ص ١٤٧ .

والمقصود بالبعد الاستاطيقي (الجمالي) هو المضمون ، أما العملي هو الشكل المادي وتقنياته ، كما أن العلاقة بين الطرفين لا تقبل أن يفرض أياً منهما على الآخر من الخارج ، وإلاّ كانت مصطنعة أو ملفقة وبالتالي تحول العمل إلى إشارات وصفية باردة يضعف فيها التعبير والأصالة .

الشكل

إن الشكل بعناصره التشكيلية والجمالية هو دلالة للمضمون ومكمل له وعنصراً أولياً في التعبير ، فهو يقوم على تلك العناصر الأولية التي يستلهمها الفنان في البداية ليحولها بعد إمرارها على ما يشبه المعمل الداخلي إلى مفردات خاصة ، تكون مرتبطة أشد الارتباط بالتوازن الذي يحققه الفنان بين الوعي العقلي والشعور الباطني والخبرة الجمالية وخصوصية مادة التعبير وتقنياتها ، فتصبح عناصر الشكل كلاً واحداً يرتبط بالتعبير ويتداخل معه ، وكأنه بناء واحد متكامل لا انفصال فيه ، " وبالتالي فإن قراءة الشكل لا تحتاج لتصورات آتية من العالم الخارجي المرئي كما لا ينبغي أن نستحضر أحداثاً وموضوعات عند قراءته "(١) ، فعلاقات الشكل الجمالية تعبر عن رؤى الفنان وتعبيره الذاتي اتجاه هذا الموضوع بالذات .

الموضوع والتعبير

إذا كان التعبير هو الفعل فلا بد من نتيجة له ، والنتيجة هنا هي العمل التعبيري الذي طرح موضوعاً معيناً غالباً ما يكون المحرض

١- فاروق بسيوني : قراءة اللوحة في الفن الحديث ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٩٥، ص ١٢

الأساسي له ، وتكون الرابطة بين الفعل التعبيري وهذا الموضوع رابطة عضوية متينة لأنها خرجت من بوتقة التجربة والخبرة الشخصية ، وكونه هو المثير والمؤثر على انفعال الفنان وإحساسه .

فيكون الموضوع هو الفكرة العامة التي يدور حولها العمل ، وقد يتحول من شكله الظاهري المباشر إلى شكل موحى به ، من خلال بعض الدلالات التعبيرية أو الرمزية ، وهذا ما يجعل لكل متذوق رؤيته الخاصة اتجاهها ، وربما تحوّل الموضوع إلى تعبير عن صياغة شكلية تشكيلية تعتمد القيم الجمالية المجردة بعيداً عن أي معاني أخرى كما في الأعمال التجريدية المطلقة .

هكذا تناول الفنان مادة الخزف كوسيط لإبداعه وتعبيره الذاتي ، فقام بتشكيل أعمال مختلفة الأساليب والاتجاهات ، مستغلاً إمكانات المادة وتقنياتها المتنوعة وما تتمتع به من قيم تشكيلية من أجل التعبير عن موضوع معين ، من خلال أفكار ومعاني وقيم روحية وحالات انفعالية تتجاوز إطار الشكل المحسوس وتشكّل المضمون .

المضمون

ومضمون العمل الفني هو كل ما يعبر عنه الشكل من قيم ومعاني جمالية تخص هذا الطرح التشكيلي ، وقيم أخرى روحية خارجه عن إطاره الحسي كالعواطف والأحاسيس والوجدان المرتبطة جميعها بذات الفنان المبدع ، أو ما تعكسه من إيديولوجيا عامة تخص المجتمع بأسره ، فوجود تلك القيم الميتافيزيقية تضفي على العمل غنا وروحاً لارتباطها بداخل وعمق المعبّر ، ومن ثم تخاطب داخل المتذوق أيضاً ،

حيث يتم تفاعله مع المضمون من خلال الشكل الحسي وارتباطهما معاً .

هذا المضمون الذي عبّر عنه الفنان من خلال القيم التشكيلية جاء ضمن إطار أو قالب معين ذو طبيعة موضوعية ، أو من خلال رمز لموضوع معين ، فهو كيفية معالجة الفنان للموضوع والشكل والتعبير عنهما ، فعندما نرى عملاً ما وليكن العمل (١٩) نجد أن الشكل المدرك حسياً هو هذه الكتلة الرأسية التي تمثل جسدين بشريين أقرب ما يكونان للواقع ، فهو مؤلف من جملة الأعضاء والعناصر الحسية بما فيها من معالجة سطحية كلون وملمس تتعلق بطبيعة الخامة ، وذلك من خلال قيم جمالية اعتمدها الفنان كالتوازن والتناسب والحركة والإيقاع الهادئ والترابط بين العنصرين ، مما يخدم الموضوع الذي يتمثل بعلاقة جسدية وربما وجدانية بين الرجل والمرأة ، بينما المضمون هو كل ما يحمله من تعابير ومعاني وقيم جمالية تخص أسلوب الفنان في هذا التشكيل ، فيعمل الشكل والموضوع كدلالة لها .

وعليه نلاحظ أن مضمون العمل التعبيري يلعب الدور الأكبر بمساعدة وترابط كامل مع عنصر الشكل ويؤثر فينا بالعمق ، فالتأثير أو الأثر المعنوي والروحي الذي يثيره التعبير أعمق بكثير من الأثر الفيزيولوجي أو الحسي المباشر المتعلق بالشكل المجرد فقط ، لأنه يمثل الإدراك الباطني الداخلي الذي تنصهر فيه الأفكار والانفعالات والمشاعر وحتى عناصر التفكير والذهن والمزاج الشخصي ، فالمضمون التعبيري هو انفعال وتفاعل الفنان مع الموضوع وبالتالي مع العمل ، فتتداخل الجوانب الموضوعية مع الجانب الذاتي ويلعب الحس الانفعالي للفنان

إزاء الواقع دوراً كبيراً في عملية التشكيل والإبداع ، أما التفكير فينحصر دوره في توجيه هذه العملية .

فيكون هذا المضمون خير من يعبر عن عبء المشاعر والانفعالات والتجارب الذاتية " إن النشاط الحر لملكة الإدراك الباطني هو الذي يخلع أهمية وطرافة خاصة على الموضوعات الغامضة الموحية التي لم تتحدد ولم تتخذ شكلاً واحداً ومتسقاً " (١)

فهو يتعامل مع ذاته وانفعاله الداخلي ، فيأتي تكوينه مرتبطاً بعلاقات وقيم تتعلق بلحظة انفعاله ، فالعمل (٢٠) رغم مبالغة الفنان في تشكيله من حيث إمكانيات وخصوصية المادة إلاّ أنه نفذ شكلاً مجرداً بسيطاً ، جاء نتيجةً لإدراك باطني ذاتي ، ومرتبطاً بانفعال لحظي لمشاعر وأحاسيس الفنان ، مما يجعل من تكراره أو حتى مشابهته أمراً غير وارد ، فكما رأينا في الفصل السابق أن للذات قيمة نفسية متغيرة مع الزمن ، فنحن نتعامل مع داخل الفنان حيث طبيعته الروحية التي تتأثر وتتغير تبعاً لعوامل كثيرة ومتعددة ، خارجية تتعلق بالمحيط وداخلية مرتبطة به شخصياً .

فمهما اقتربت الأشكال من بعضها إلاّ أننا نشعر بوجود مضمون مختلف ومتميز في كل منها ، وسبب هذا التنوع والاختلاف هو الدور الذي تلعبه ذاتية الفنان وشخصيته إضافةً لرؤيته وفلسفته التشكيلية ، فلكل لحظة تعبيرها وذاتيتها وهي مرتبطة بالمضمون .

١ـ جورج سانتيانا :الإحساس بالجمال ،ترجمة محمد مصطفى بدوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ١٩٠ .

الشكل وسيلة للمضمون

إن طبيعة مفهوم التعبير كما أسلفنا تجعل من الشكل والمضمون يرتبطان معاً ضمن علاقة معينة ، تجعل من الشكل الوسيلة التي يستخدمها الفنان بكامل حريته لتكون طوع تعبيره ، فهو يستخدم عناصر الشكل كافة للتعبير عن موضوعه ومضمونه الجمالي بما يتناسب ورؤيته الفنية .

وحسب المفهوم المعاصر للجمال فإن الشكل هنا لا يعتمد بطريقة مباشرة ومطلقة على إبهارنا وإظهار مكامن الإغراء والدهشة كونه وسيلة وليس غاية ، كما أنه ليس بالضرورة أن يرتبط بموضوع جميل بمفهومنا العام ،لأنه مهما كان الموضوع واضحاً ومباشراً وقريباً من الطبيعة إلاّ أنه لا يحولنا إلى الواقع بل إلى جمال خاص به هو وحده ، فهو من خلال ارتباطه العضوي بالمضمون يتيح لنا الدخول إلى عالم الفنان الذاتي من خلال أسلوب التشكيل.

هكذا تخطى الفنان تقيده بالشكل وجمالياته التقليدية ودخل في محاورات طويلة لا تنتهي مع المضمون التعبيري ، المتمثل بكل ما يمكن أن نراه أو نحس به أو نتخيله أيضاً من معانٍ سيكولوجية أو أيديولوجية ، فهو البوتقة الرئيسية التي ينصهر ويتفاعل فيها عنصر الموضوع مع الذات المبدعة ويكون هذا المضمون هو الغاية والشكل هو الوسيلة .

فيلعب الشكل دوره في توجيهنا وإدخالنا إلى المضمون ذو القيم الروحية التي تكون الأساس كما رأينا في وجود المضمون ، فلا نشعر

بأنه يصد نظرنا ويحوله إلى الخارج ، بل على العكس إذ أنه من خلال ملاءمته للموضوع والمضمون كقيم تشكيلية يدخلنا عمق العمل تلقائياً دون أن نشعر ، لنقف أمام تعابير وقيم إنسانية ووجدانية ، وبالتالي لا نستطيع الفصل بين الشكل والمضمون لأنهما متكاملان .

فالعمل (٢١) ورغم اعتماد تكوينه على شكل معقد نسبياً ، إلاّ أنه يدخلنا و يدمجنا بعمق العمل بما يحمله من مضمون تعبيري مليء بالعواطف والانفعالات ، التي تبدو واضحة على الوجوه من خلال أسلوب الفنان التشكيلي بطرح تلك القيم والنسب الخاصة ، وهو ما جعل المضمون يظهر جلياً ومباشراً في الشكل ، خاصةً وأن العمل جاء تشخيصياً مما جعل الارتباط بينهما وثيقاً وعضوياً فيه تفاعل بين العنصرين .

المضمون التجريدي

وأحياناً أخرى يأخذ المضمون قيمة مختلفة عندما يكون الطرح تجريدياً بحتاً ، كأن يتناول أشكالاً هندسية كما في العمل (٢٢) حيث اعتمد على علاقات هندسية مؤلفةً من ترابط الشكل الدائري المكرر بهيئة مجردة بعيدة عن الواقع ، إلاّ ما يمكن أن تسببه من انطباعات أو ارتباطات معينة في نفس الفنان وكذلك المتذوق ، وما تخلقه لديه من قيم رياضية أو حسابية كنتيجة لعلاقاتها من كتلة وفراغ، وهنا تكون الأعمال بعيدة نوعاً ما عن طبيعة الخزف كمادة لها قيمها الخاصة والتي تميزها عن غيرها .

كذلك نفذ الفنان العمل (٢٣) بقيم تجريدية محدثاً تكويناً حلزونياً ليحقق من خلال تداخل والتفاف الأسطح علاقات وتدرجات ظلية مجردة

عن أي موضوع خارج عنها ، فهو اعتمد تلك القيم من منطلق ذاتي معبراً عن جملة علاقات من خلال الشكل .

أما العمل (٢٤) فقد اعتمد على قيم وعلاقات معمارية مجردة ليخلق حواراً وتناغماً بين الكتل ، خصوصاً أنه اعتمد على التنويع في لون الكتل ، مستغلاً ما يميز مادة الخزف عن غيرها من التقنيات النحتية ، فالفنان من خلال تلك العناصر التجريدية أحدث تعبيره معتمداً على قيم وعلاقات لها أثرها على ذات الفنان .

وهذا ما يؤكده **جون ديوي** عندما يتحدث عن التجريد " التجريد هو التكامل والشمول من خلال القيم التشكيلية والتعبيرية ، كأساس دون أن يكون الاهتمام الأول هو تمثيل المرئيات ، فإذا كانت القيم التشكيلية هي تناسب النقطة والخط والشكل والسطح والكتلة والمساحة والحجم والفراغ ، وكانت القيم التعبيرية هي البساطة والقوة وتسليم الذات للعمل الفني ، فإن التجريد هو هذه القيم عندما تتداخل بفعل تفكير شامل ومتكامل "(١)

وعليه عندما نتحدث عن التعبير في التكوين التجريدي فإننا نقصد التعبير الموجود في الشكل من خلال جملة العلاقات وما تثيره لدى الفنان ، فهو عندما يبدأ بصياغة عمله يركز على الشكل المدرك حسياً كوسيلة تخدمه وتساعده في إظهار ما يود التعبير عنه من قيم تجريدية تخص ذاته ، وتكون خاتمة إبداعه في إحداث توازن بين الشكل والمضمون .

١- جورج سانتيانا : مرجع سبق ذكره ، ص ١١٩ .

إذاً وجود علاقة واضحة ومتوازنة بين هذين العنصرين هو الأساس في وجود أي عمل ، وطبيعة هذا التوازن في الدرجة الأولى يتعلق بالهدف الرئيسي من الإبداع ، ثم بطبيعة وأسلوب صياغة الفنان له .

دور تقنية التشكيل

إن مفهوم التعبير يعني وجود شخص معبر هو الفنان ، عن موضوع يعبر عنه وخامة يستخدمها في نقل هذا التعبير ، هذه الخامة تقدم الخصائص المادية للجسم الذي يدخل عنصراً في سياق التعبير ، فهي جزء من مقومات العمل بخصائصها وميزاتها .

كما يلعب أسلوب تناول الفنان لتلك الخامة دوراً هاماً وأساسياً في التكوين التعبيري ، من حيث طريقة وتقنية التنفيذ ، فلكل طريقة ميزاتها التعبيرية والتشكيلية التي تمنحها للفنان ، بداية من طريقة القولبة والصب مروراً بطريقة الضغط بالقالب ، وهي نفس الأساليب التقليدية في تنفيذ الأعمال التطبيقية ، وصولاً إلى أكثر الأساليب ارتباطاً بمفهوم التعبير ، وهي طريقة البناء والتشكيل المباشر بما تحمله تلك الخامة وتسجله من انفعال لحظي كونها المادة الأولى والأخيرة في العملية التعبيرية ، دون مواد أخرى وسيطة فتحافظ عليه بحرارته وحيويته ، وبما توفره للفنان من حرية لا تحدها سوى إمكانات الخامة نفسها ، هذه الطريقة المباشرة في التشكيل لها ما يميّزها من القيم التشكيلية كالكتلة والفراغ والتوازن وغيرها ....الخ ، مما يجعلها مختلفة عن غيرها من الخامات بما تحققه من خصوصية وتفرد ، إذ تسمح للفنان بالتفاعل معها بشكل مباشر ، كما أنه يتعامل مع عنصري الكتلة والفراغ بمنطق خاص له مدلوله التعبيري والتشكيلي .

فما تسمح به هذه الطريقة من العفوية والتلقائية جعلت الفنان ينفذ العمل (٢٥) معتمداً في تكوينه على مجموعة كتل مترابطة ومتداخلة بتلقائية ، مستخدماً عنصر الفراغ الذي دخل في تشكيله بحرية دون التقيد بأسلوب تقني معين يحد من تلك الفراغات وما تسببه من فجوات بالعمل ، فنجدها وقد حملت تعبير الفنان العفوي والمباشر بتشكيل تجريدي غامض ربما يوحي بهيئات آدمية مترابطة مع بعضها بكتلة واحدة ، وكأنها اجتمعت في حدث اجتماعي ما ، هذا الإيحاء يلعب دوراً كبيراً في عملية التذوق إذ يحيلنا إلى مضمون فكري وروحي ، مما يجعل كل متذوق يتخيل ويشعر بموضوع وقيم معنوية مختلفة .

كذلك في العمل (٢٦) استغلت الفنانة طريقة التنفيذ المباشرة في تشكيل تجريدي أدخلت عليه مواد أخرى من أسلاك معدنية ، وظهرت الهيئة بملمس عشوائي وعفوي يظهر طبيعة المادة ، هذا التكوين بما فيه من غموض إلاّ أنه يشعرنا بكائن حي توضّع فيه ، مما يدفع المتذوق للتخيل ومحاولة التعمق فيه وفهمه .

المعالجة السطحية

تلعب المعالجة السطحية دوراً هاماً ومكملاً في إظهار التعبير بعناصره كافةً خصوصاً ما يتعلق بالشكل ، الذي يحدد له نوعية خاصة من التقنيات تجعل منه عنصراً متكاملاً مع الموضوع ، بحيث لا يسبب تحويل وإعاقة النظر أو الاهتمام عن المضمون الداخلي ، والمقصود تحديداً في المعالجة السطحية هو اللون والملمس ، فالألوان الزاهية أو البرّاقة وكذلك الزخرفة تشتت النظر وتشوه وتسيء للهيئة كعمل تعبيري.

بينما صفاء السطح وهدوئه واحتوائه على تأثيرات تناسب الموضوع يساعد في الوصول إلى مفهوم العمل ومضمونه بوضوح و يسر، حتى يكون تفاعلنا مع العمل صادقاً ، فجمال السطح هو ملاءمته وارتباطه مع التعبير الداخلي .

كالعمل (٢٧) الذي يمثل رأساً أنثوياً اعتمد على لون الخامة الأساسي دون إضافات ، وحافظ على الملمس المباشر لعملية التنفيذ والذي يميز طبيعة الخامة ، مما أكد التعبير والانفعال الداخلي الذي بدى من خلال حيوية الشكل وما فيه من معانٍ حالمة .

وإذا ما أردنا استخدام اللون في الشكل فيفضل أن يكون لوناً أساسياً فيه ، وليس زخرفياً أو مجرد إضافة على سطحه ، وأن يكون دون لمعة أو بريق شديد يضر به ويشوهه .

فالعمل (٢٨) اتخذ لوناً داكناً غطى سطحه كاملاً ، مما جعله عنصراً رئيسياً فيه ، إلاّ أن سطحه اللامع مع اللون الداكن يعكس لنا بريقاً قوياً يسيء إليه ويخفي عنّا الإحساس بالكتلة والفراغ .

هكذا فإن الأسلوب التقني في تنفيذ العمل والذي يتعلق بالشكل يجب أن يناسب المضمون ، فالتركيز في عملية التعبير على المضمون يخلق معه تفاعلاً وحواراً لا ينتهي ، يكتمل عندما يأتي ارتباطه بالشكل وتقنياته ارتباطاً متكاملاً وعضوياً .

وعليه فإن القيمة الجمالية في العمل التعبيري تركّز على عنصر المضمون لاحتوائه على حدس الفنان المبدع ووجدانه ، مما يعكس داخله ويخرج كل ما لا يمكن قوله بالكلمات ، وإنما يستطيع عنصر التعبير من

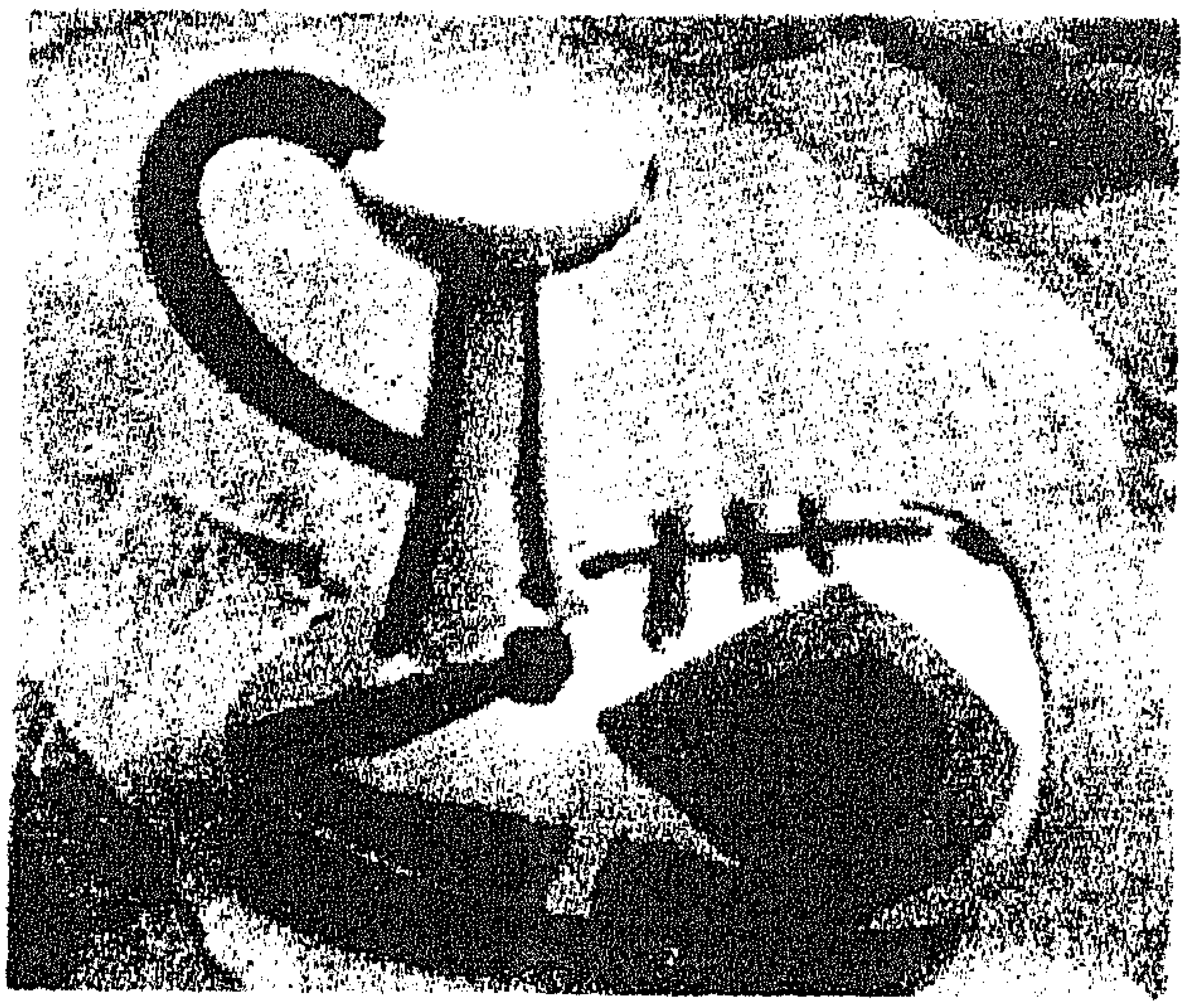
خلال عناصر التشكيل وبتوافق مع الخيال والانفعال والحدس إظهار تلك المعاني الروحية والتحدث عنها ، كما يلعب التأمل والاستغراق فيه دوراً هاماً في تأكيد هذا الشعور والإحساس به ، هكذا تكون الخبرة أو القيمة الجمالية هي الهدف بحد ذاتها .

أعمال الباب الأول

(1) **Pablo Picasso**

وعاء خزفي [1]

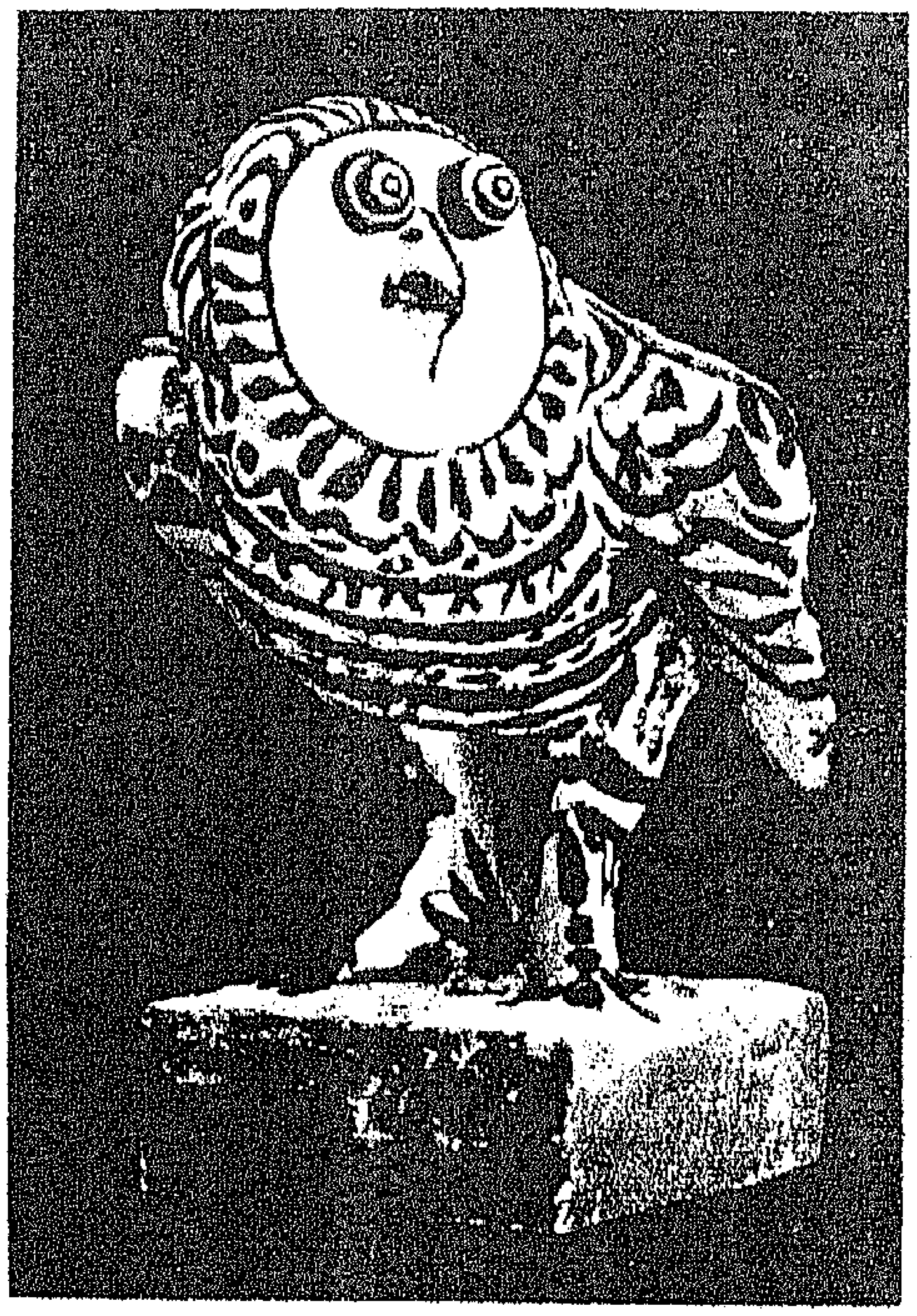
١ ـ حسن فؤاد : بيكاسو معجزة الفنان والرجل ، مؤسسة روز اليوسف ، ١٩٧٤



(2) **Pablo Picasso** [1]

وعاء خزفي

١ - المرجع السابق

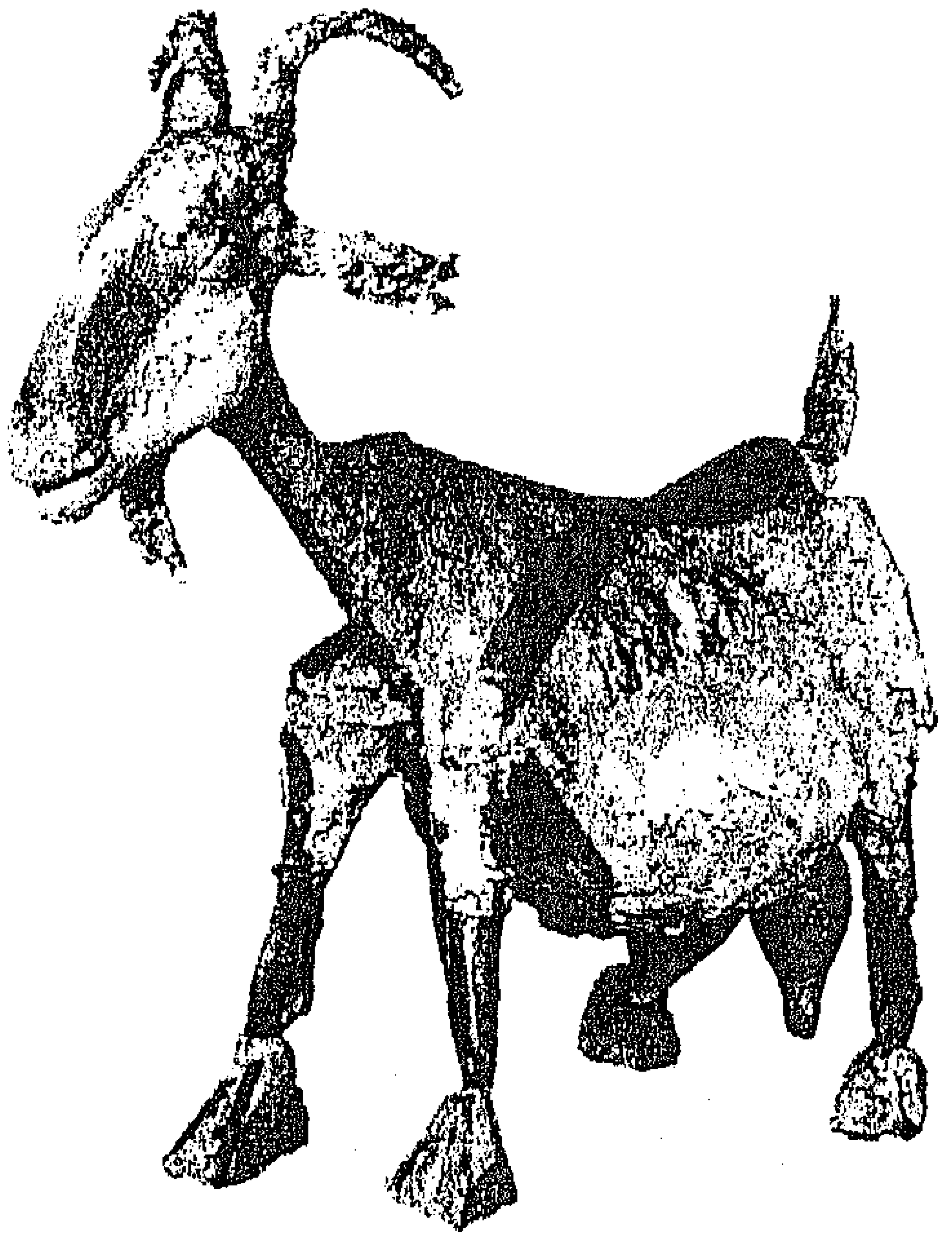


(3) **Pablo Picasso**

طائر البوم الأبيض ، ارتفاع (١٣ بوصة)

إنتاج عام ١٩٥٢[1]

1- Hans L.G.Jaffe: pablo picasso,thames and hadson,p: 35



(4) **Pablo Picasso**

عنزة ، (أغصان ، فخار ، ورق النخيل ، معدن ، خشب ، كرتون ، جص)

قياس (١٢٠× ٧٢ ×١٤٤ سم)

متحف بيكاسو ـ باريس[١]

1-Ingo F.Wather: pablo picasso,part 1,casten-peter warnke, p;485

(5) **Pablo Picasso**

فتاة تقفز (جص ، طينة محروقة ، صفيح ، حذاء ، خشب وحديد)

قياس (١٥٢×٦٥×٦٦ سم)

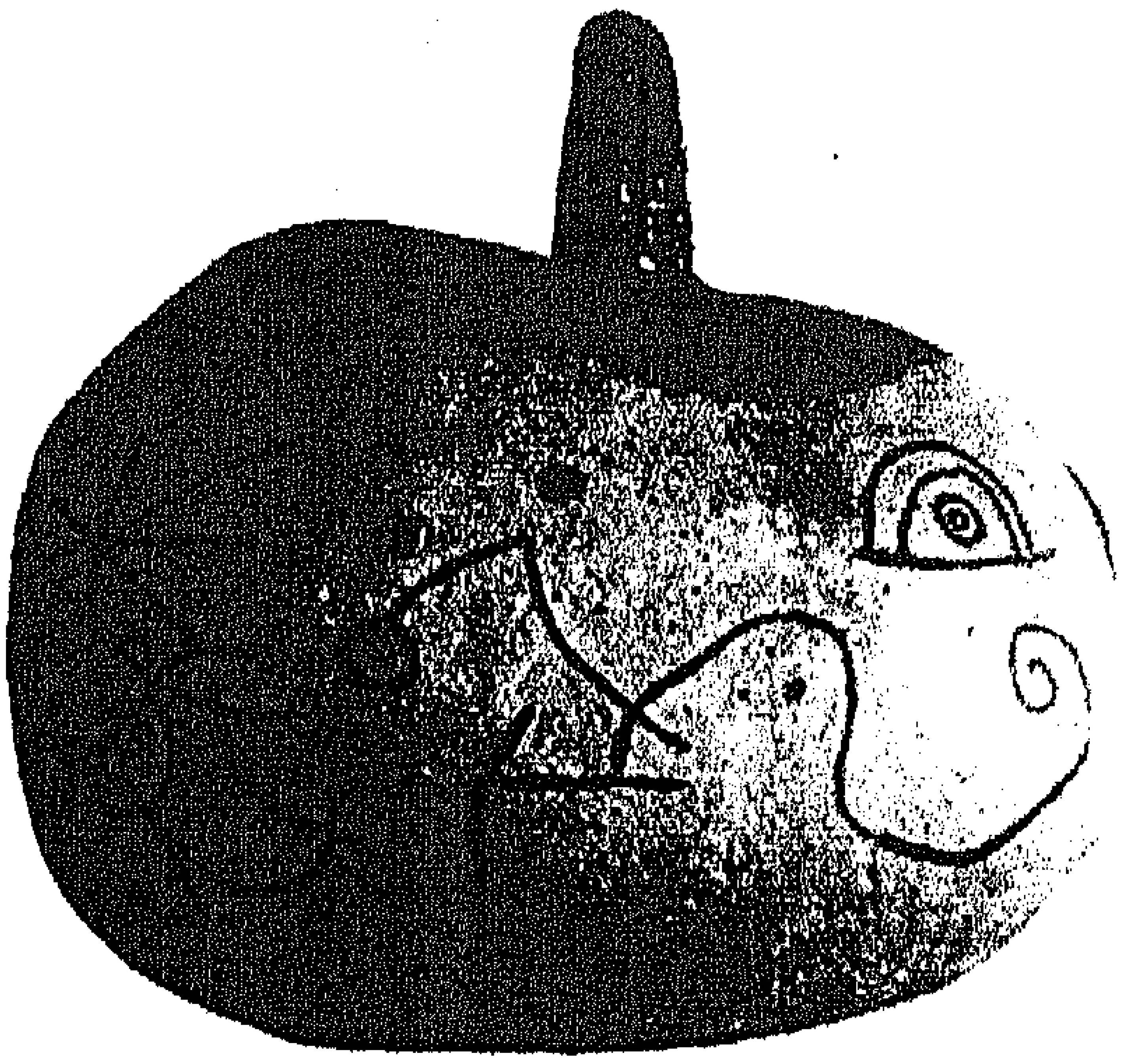
متحف بيكاسو ـ باريس (١)

1-Ibid., p:489

(6) **Joan Miro - 1956**

طبق دائري ـ خزف ـ قطر (٣٦ سم)[1]

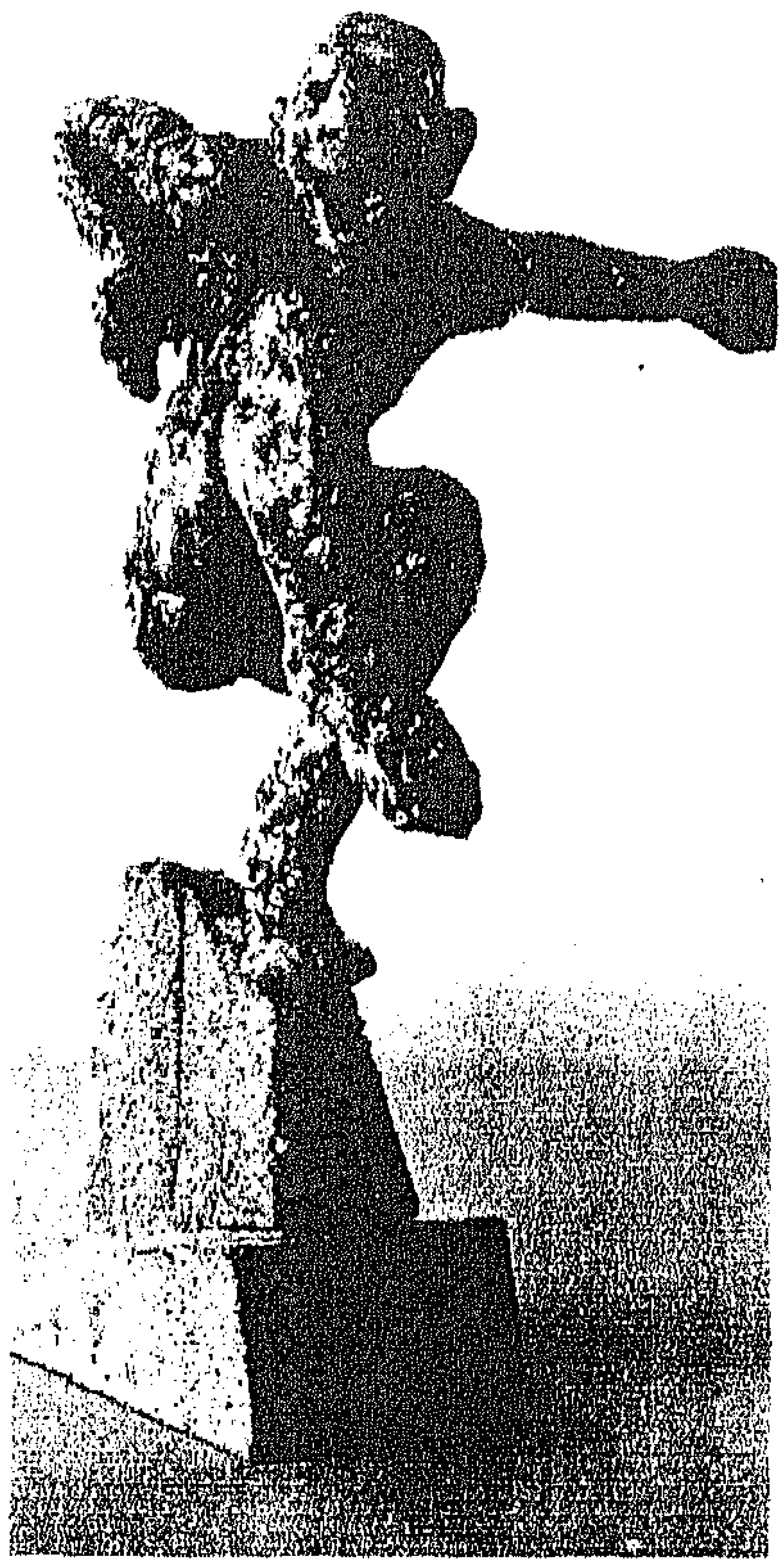
1-Walter Erben: joan miro, the man and his work, benedkit taschen,p:143



(7) **Joan Miro - 1956**

ثمرة اليقطين ـ خزف [1]

1-Ibi.: p145



(8) **Michael Flynn** - ألمانيا

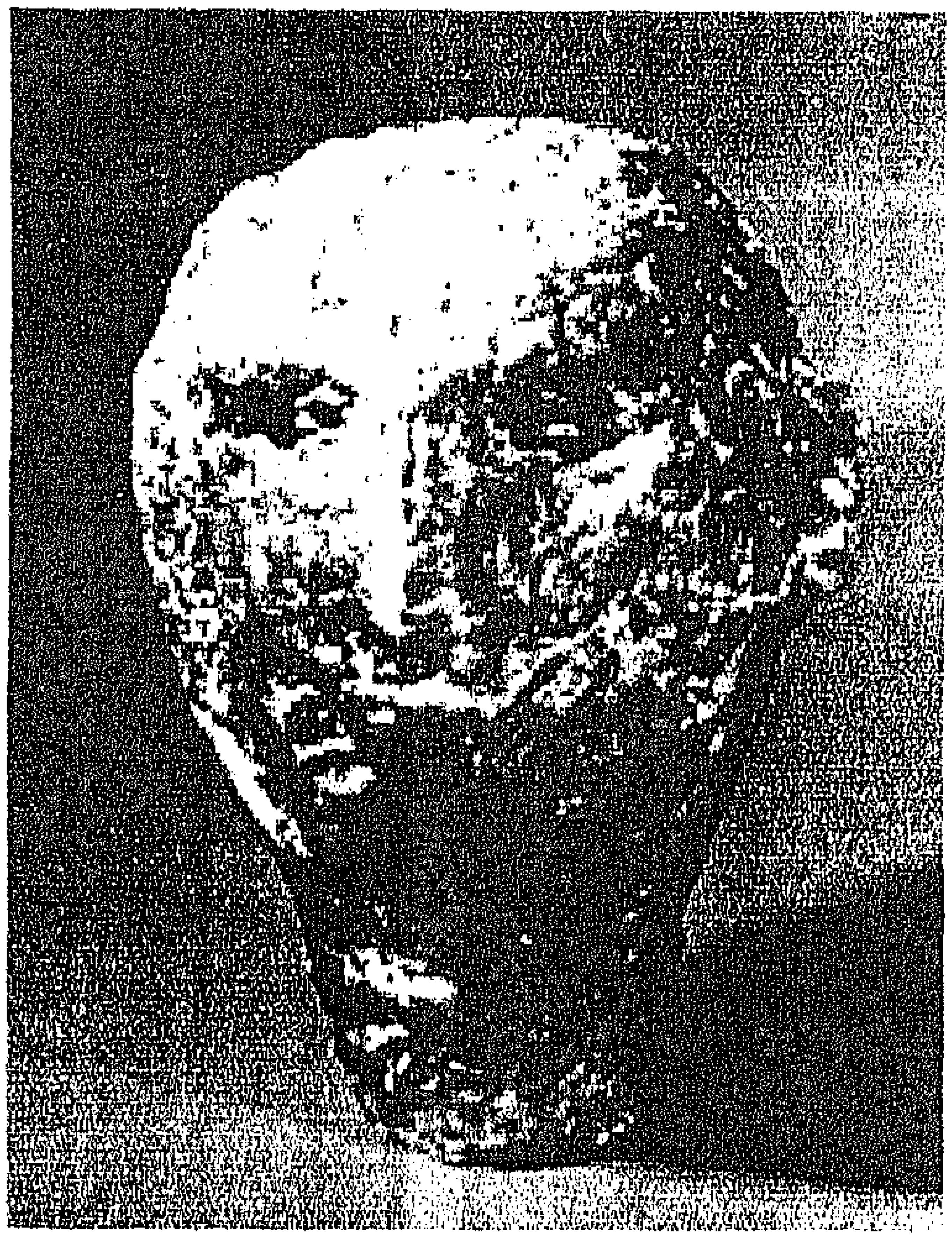
اسم العمل (المهرج) راكو مع آجر[1]

1- Ian Gregory: Ibid. P: 138.

(9) **Michael Flynn** - ألمانيا

اسم العمل (الانطلاقة الخامسة) ، راكو (ارتفاع ٢٢ بوصة) [1]

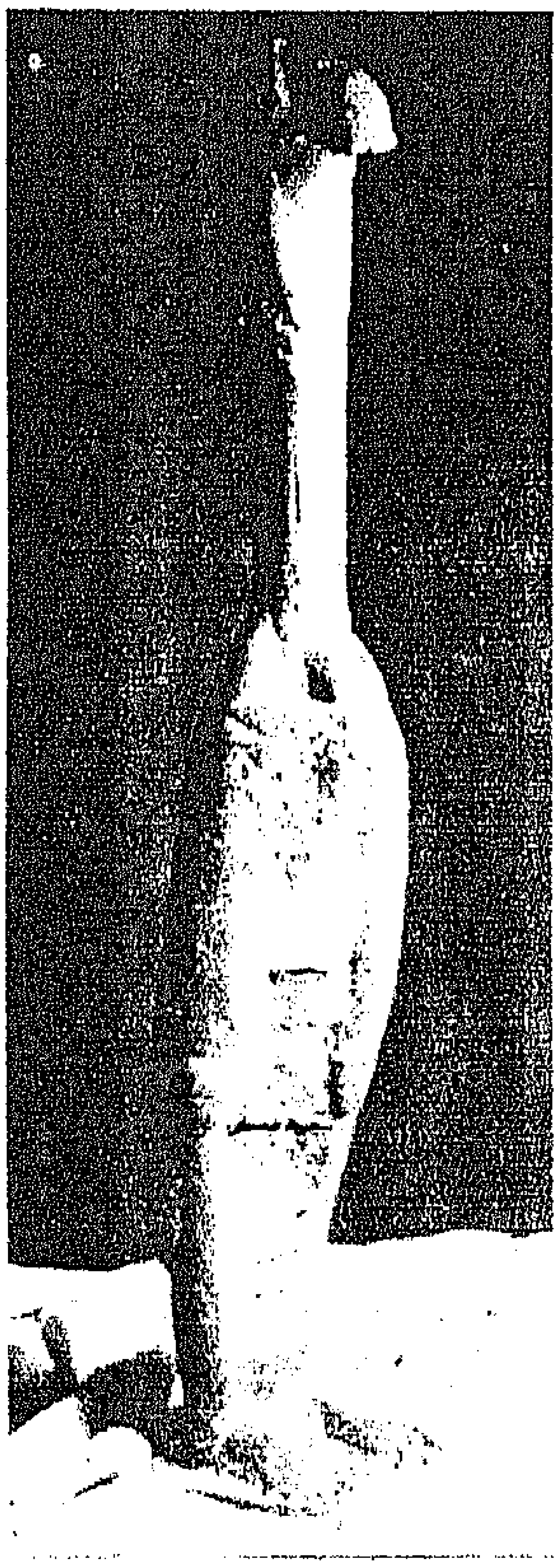
1- Ibid. P:139.



(10) **Xavier Toubes**

بناء يدوي مباشر ، حرق أكثر من مرة بين درجة حرارة (٩٠٠-١١٠٠C°) [1]

1- Ian Gregory: Ibid. P:119.



(11) **Mo Jupp**

اسم العمل (شخص بالحجم الكامل) من الخزف الحجري (١)

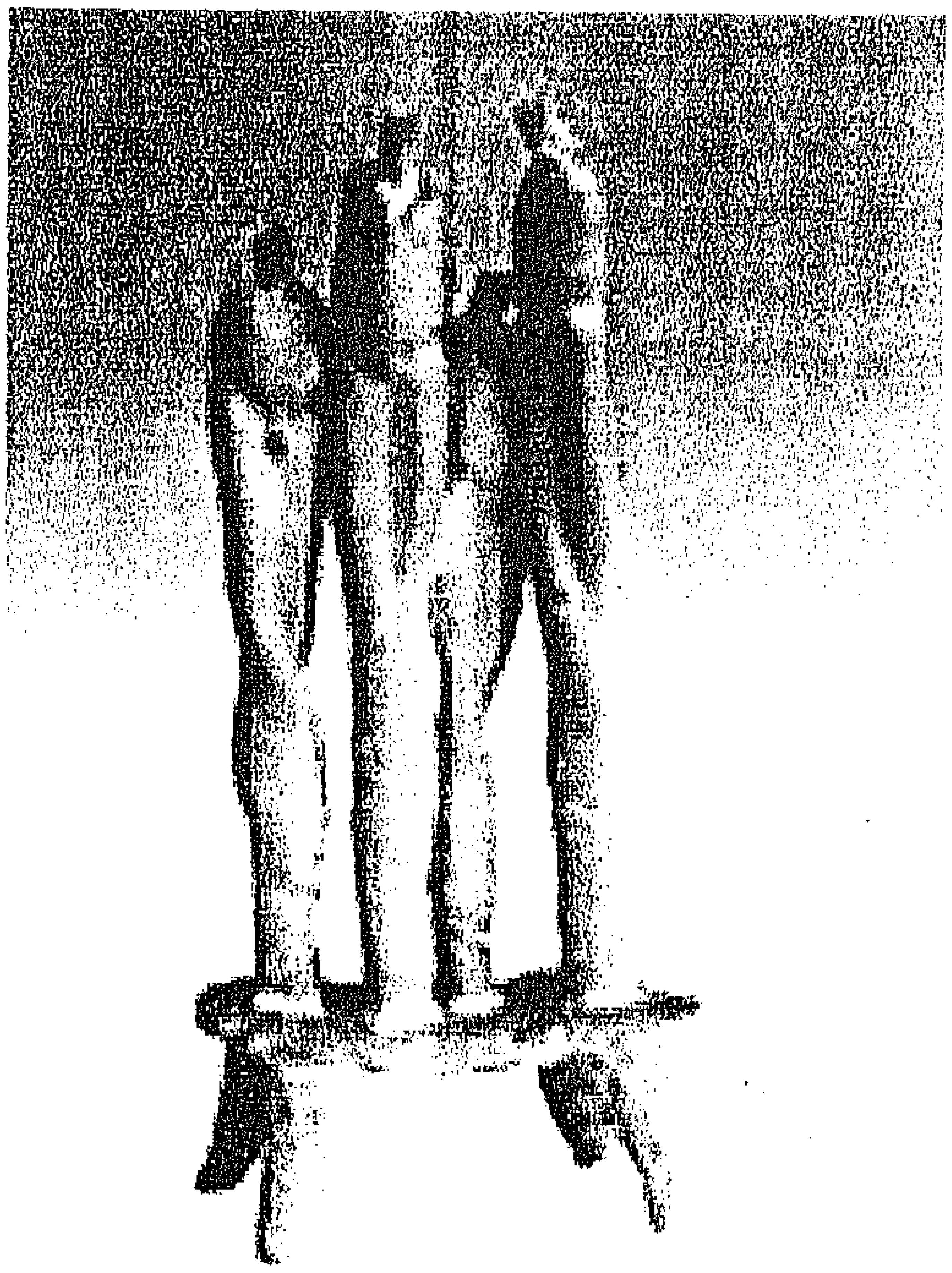
1- Ibid. P:18.

(12) **Flavio Roma** - [1] إيطاليا (١٩٥٠)

١ - بينالي القاهرة الدولي الخامس للخزف ، ٢٠٠٠ ، ص ٢٥٨.

(13) **Mara Poretti** - سويسرا (١٩٦٧) [1]

1-http//www.adhikara.com/pagine/exhibitions-9.html



(14) **Steven Mattison** - بريطانيا

بناء مباشر بالشرائح ، حريق راكو [1]

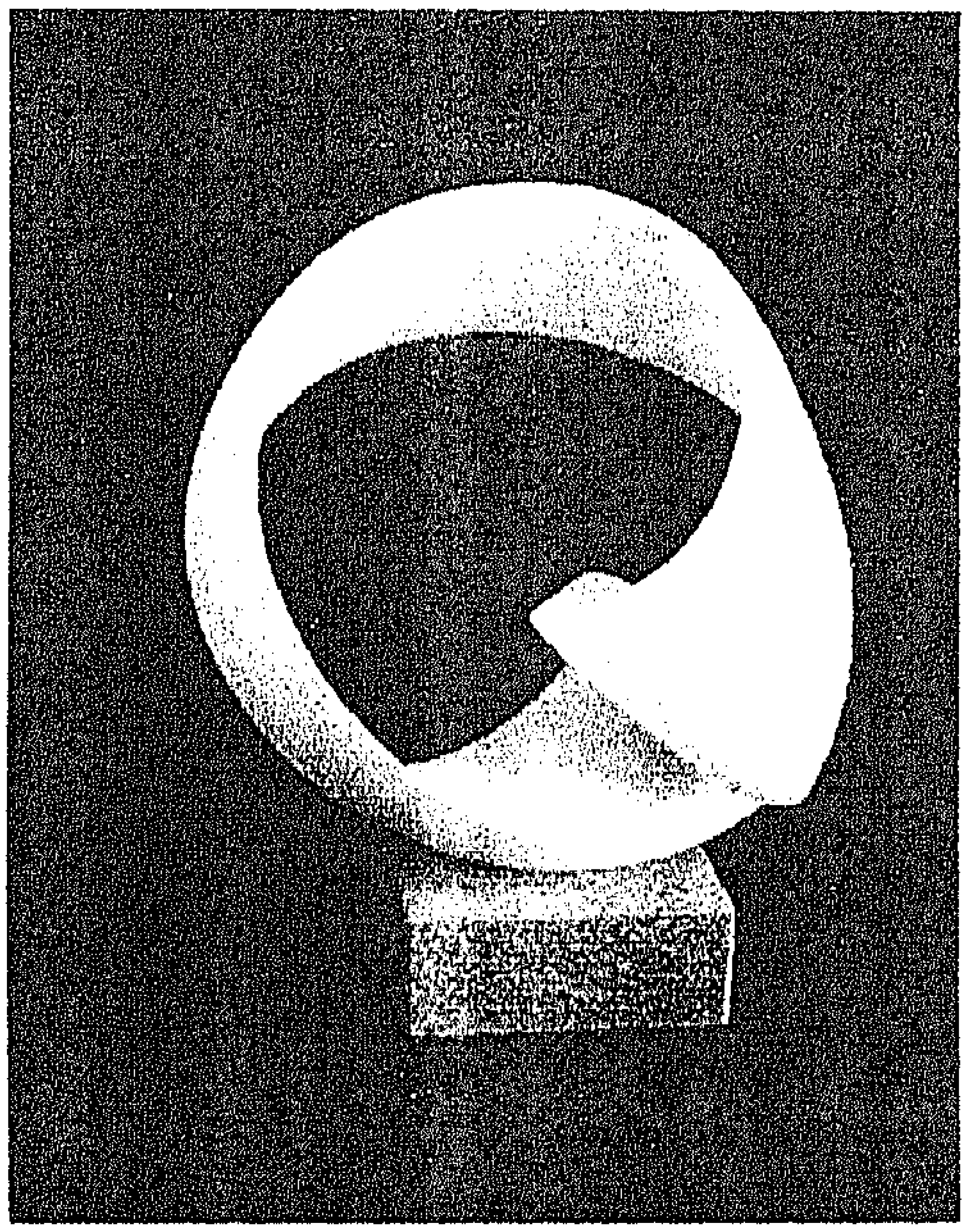
1-http//www.carrog.co.uk/mattis.html-16k

(15) **Xavier Toubes** - إسبانيا

اسم العمل (بدوي مختار بعناية) ، بناء يدوي مباشر

حرق أكثر من مرة بين درجة حرارة (٩٠٠-١١٠٠°C) [1]

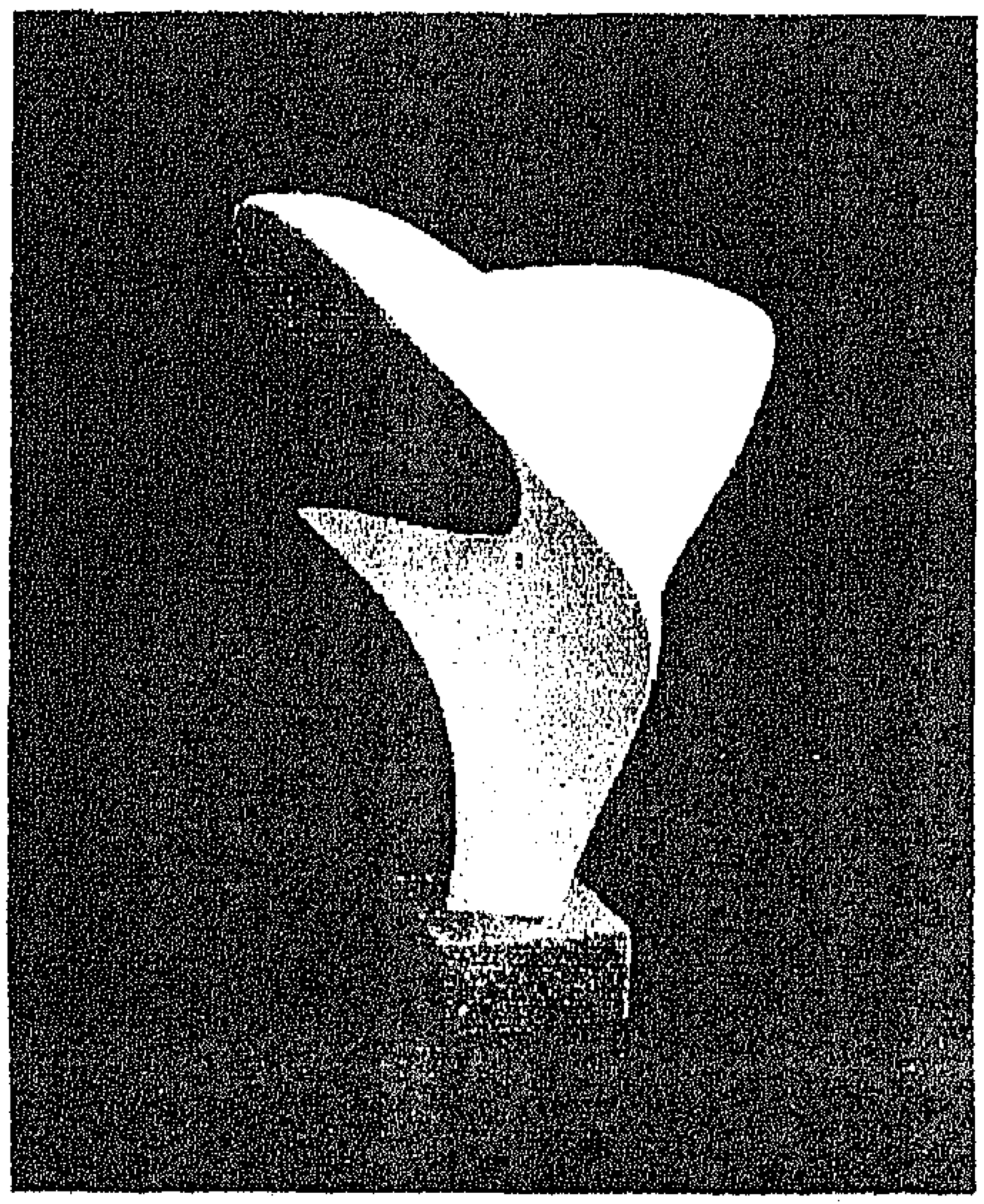
1- Ian Gregory: sculptural ceramics, A&C Black London, Chilton Book Company, Pennsylvania, P: 118.



(16) **Irmhild Kippert** - ألمانيا (١٩٦٠)

شكل نحتي حر يبين صفة القوة ـ للظل والنور ـ التي تجعله يعبر عن الحرية والقوة والنقاء [1]

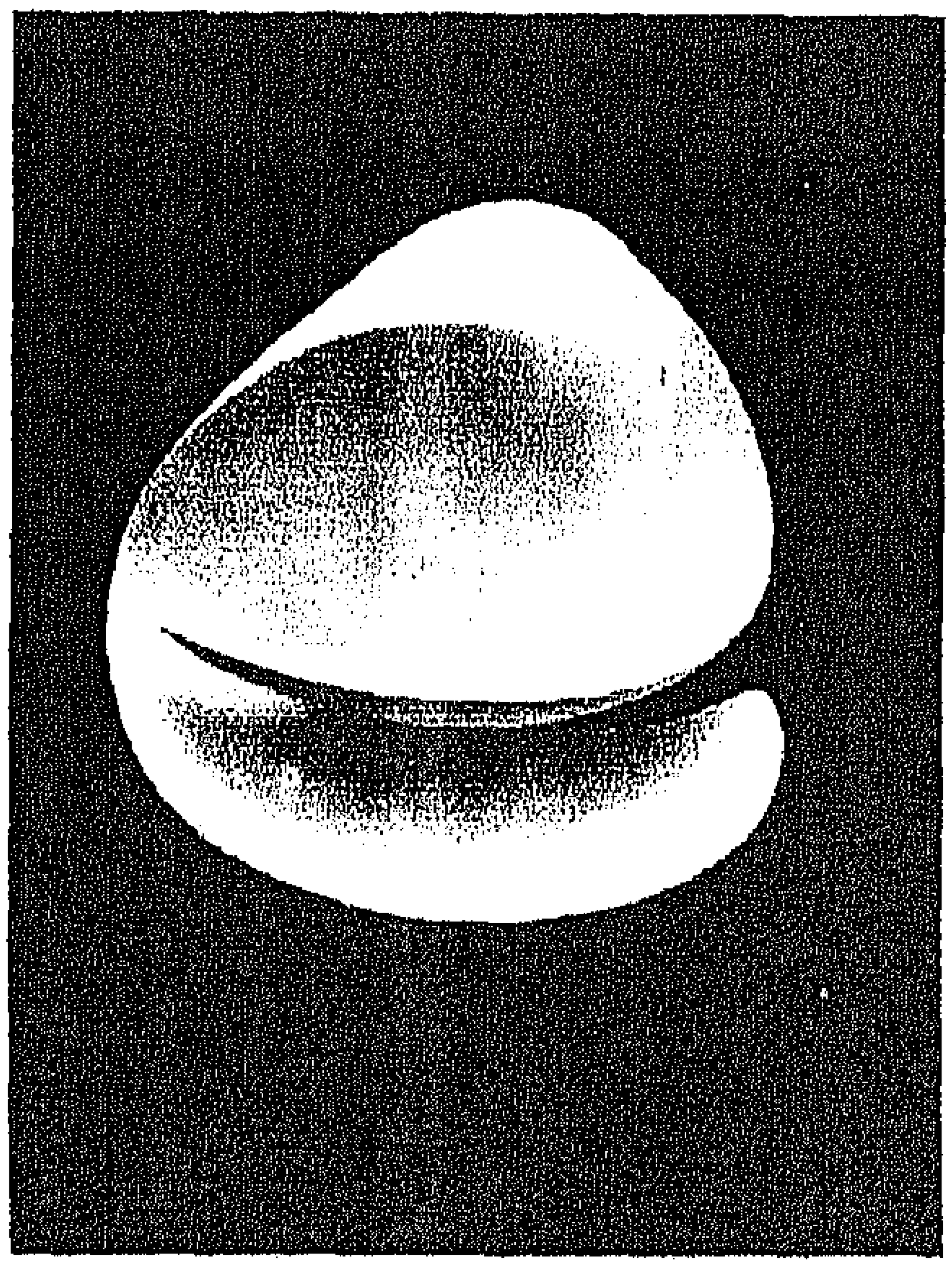
1-Ibid.



(17) **Irmhild Kippert** - ألمانيا (١٩٦٠)

شكل نحتي حر يبين صفة القوة ـ للظل والنور ـ التي تجعله يعبر عن الحرية والقوة والنقاء (١)

1- Ibid.



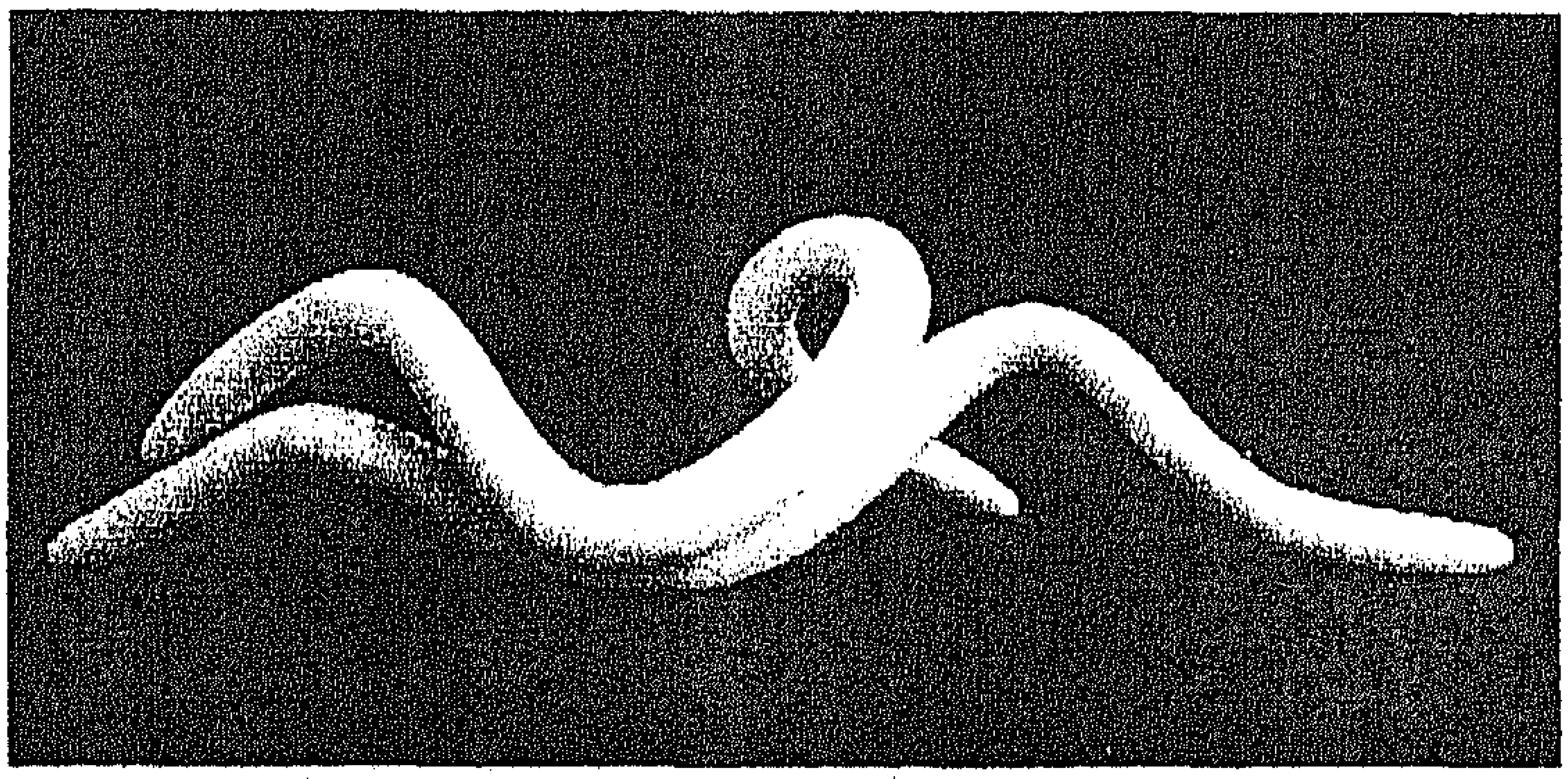
(18) **Irmhild Kippert -** ألمانيا (١٩٦٠)

تشكيل حر يعتمد تعبير الإضاءة والظل (1)

1-http//wwar.com/categories/online_exhibitios/countries/germany/index3.html

(19) **Mara Poretti** - [1] (١٩٦٧) سويسرا

1- Ibid. .



(20) **Irmhild Kippert** - ألمانيا (١٩٦٠)

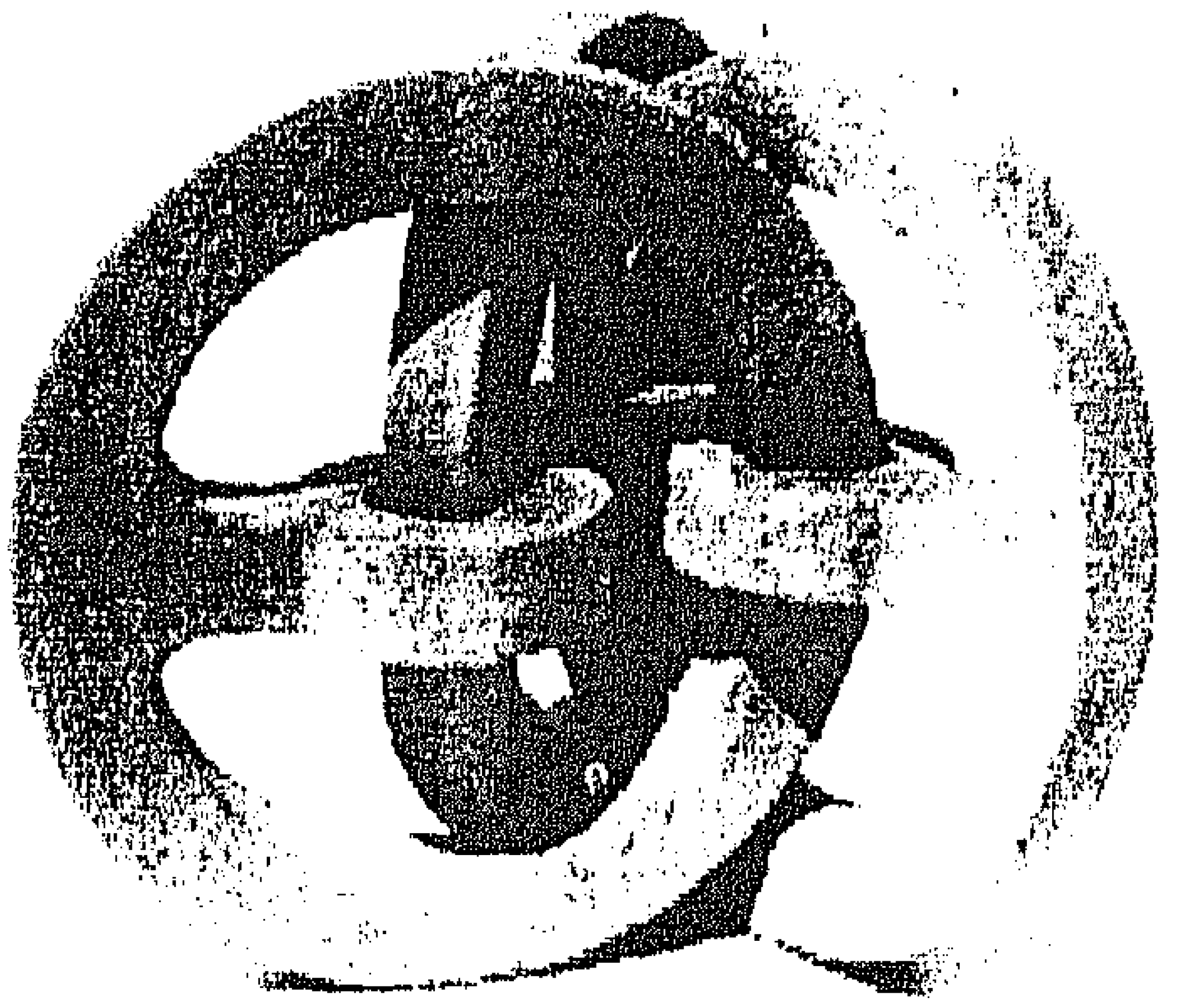
شكل نحتي حر يبين صفة القوة ـ للظل والنور ـ التي تجعله يعبر عن الحرية والقوة والنقاء [١]

1-Ibid.

(21) **Heiko Schulze** - ألمانيا (١٩٥٦)

تمثال نصفي من الخزف الأحمر ، قياس (١٧,١ × ٩,١ × ٦,١ بوصة) [1]

1-Ibid.

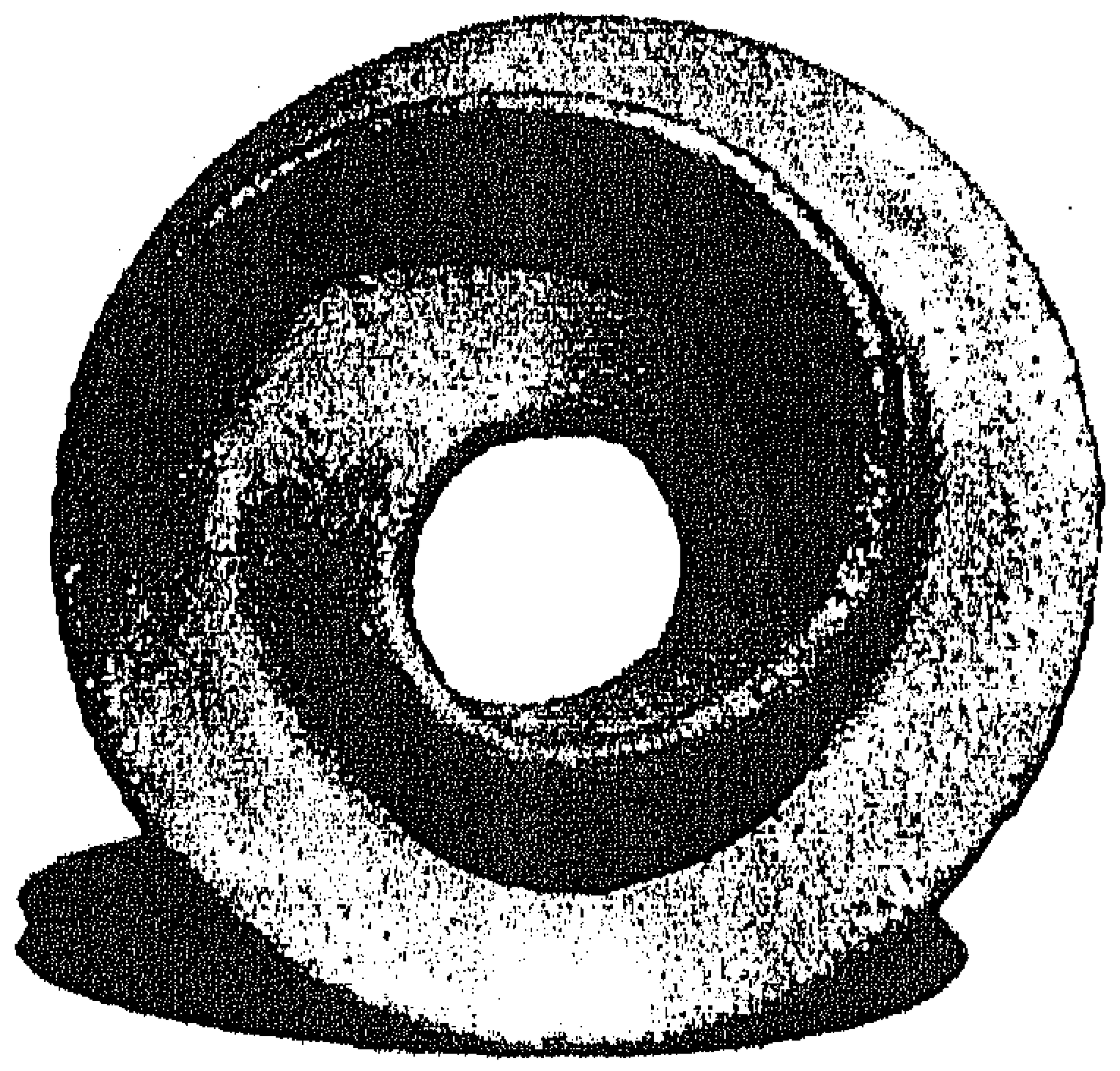


(22) **Giuseppe Arra** - إيطاليا (١٩٦٤)

اسم العمل (رابطة ثلاثية) طين محروق بتقنية الراكو ، إنتاج عام ١٩٩٦

قياس العمل (٧,٨ × ٧,٨ × ٦,٢ بوصة) [1]

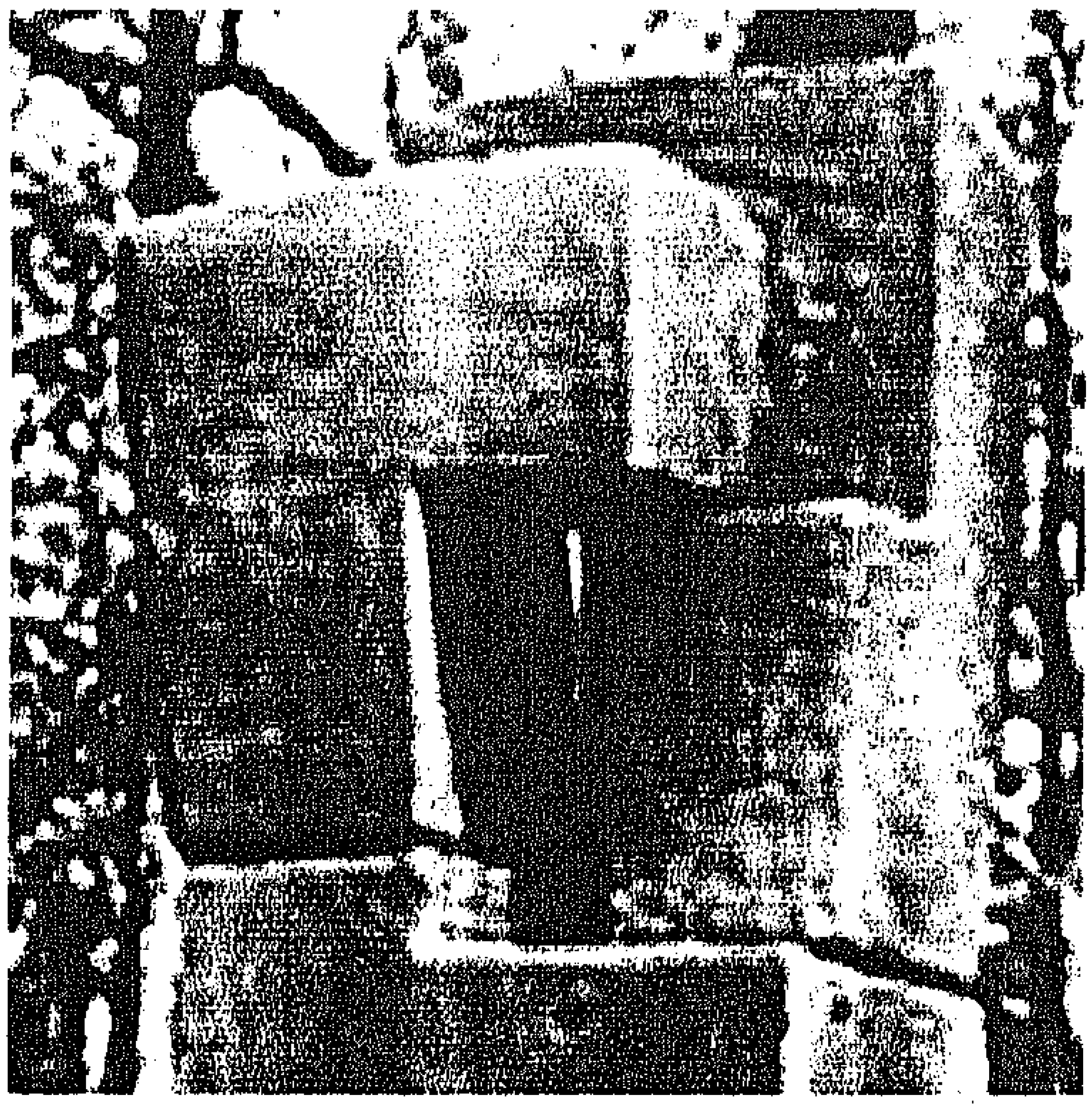
1-http//web.tiscali.it/geppearra/



(23) **Giuseppe Arra** - إيطاليا (١٩٦٤)

" تقنية الراكو " قياس(٨ × ٨ × ٣ سم) إنتاج عام ١٩٩٧ (1)

1-Ibid.

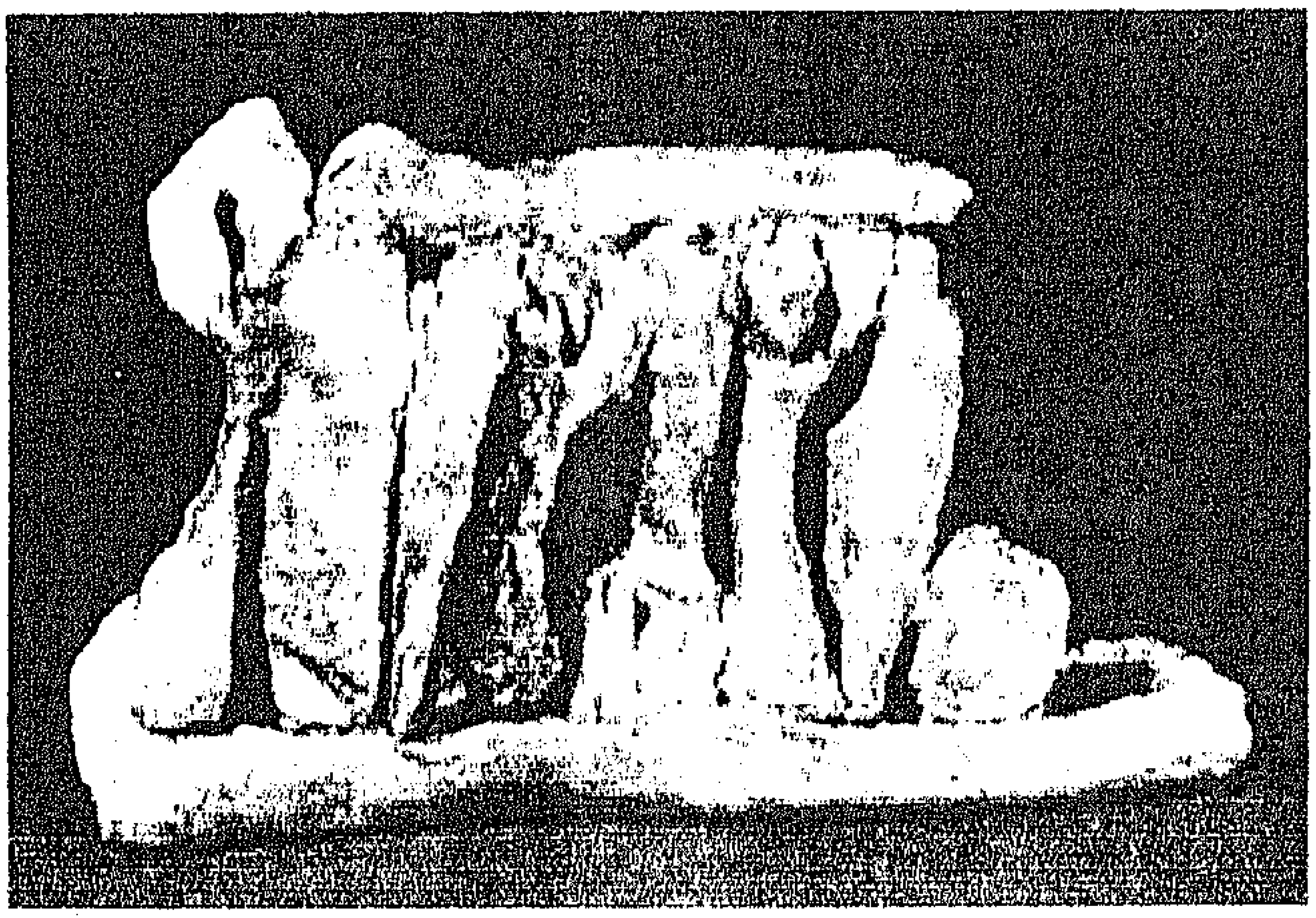


(24) **Gera Van der leun** - (١٩٦٦) هولندا

عنصرين متشابكين من الطين المحروق والمصقول على قاعدة خرسانية

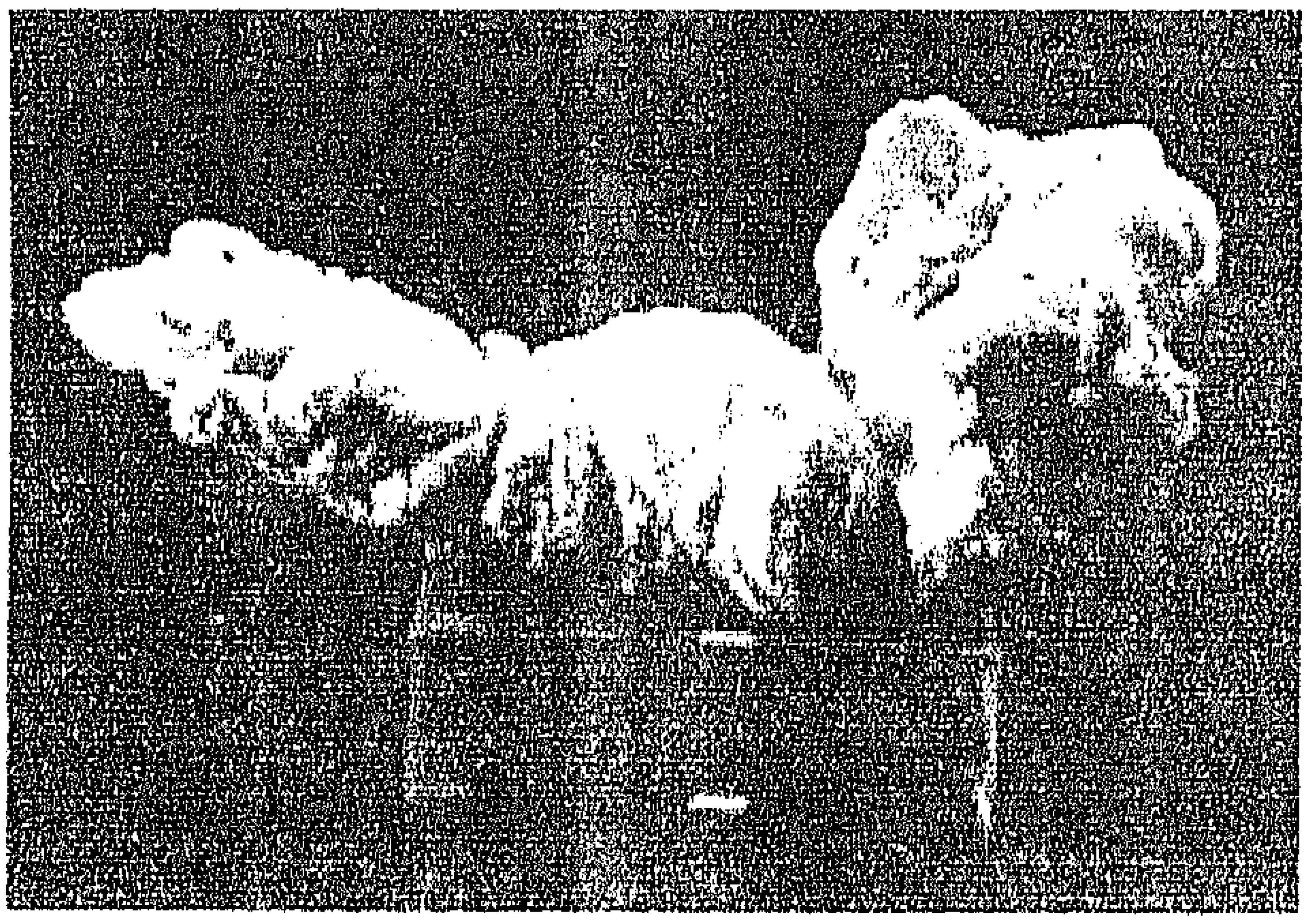
إنتاج عام (١٩٩٨) [1]

1- http//www.ceramicsculpture.com/artist/links



(25) **Chris Alexiades** - اليونان
خزف حجري ، حريق خشب ، إنتاج عام ٢٠٠٠
قياس العمل (١٥,٥ × ٩ بوصة) (١)

1- http//www.ceramicsculpture.com/chrisalexiades/



(26) **Rachel James** - بريطانيا

شكل رمزي من الخزف الصيني ومسحوق العظام مع أسلاك معدنية

حريق بفرن كهربائي بدرجة حرارة (١٢٠٠°c) [1]

1-http//www.studiopottery.co.uk/html/pgal-rj.html

(27) **Mara Poretti** - [1] (١٩٦٧) سويسرا

1-Ibid.

(28) **Kemal Uludag** - (١٩٦٦) تركيا

خزف حجري حرق بدرجة حرارة (١٢٠٠c°)

قياس العمل (١٨ × ١٥ × ١٥ سم) (١)

1- http//www.ceramicsculpture.com/Links /artists

الباب الثاني

الابتكار والتطبيق في فن الخزف

الفصل الأول : الموضوع والابتكار في فن الخزف

الفصل الثاني : الشكل والأسلوب التقني في الخزف التطبيقي

الفصل الثالث : التذوق كإدراك حسي في الخزف

الفصل الأول

الموضوع والابـتكار فـي فـن الخـزف

مقدمـــــة

لقد رأينا أن العملية الإبداعية هي حالة تعبير عن تصورات وخيال ووجدان الفنان ، من خلال تفاعل الذات المبدعة مع الموضوع المثير لهذه العملية وكذلك مع الوسيط المادي ، هذا التفاعل يتبع الحالة الوجدانية والنفسية ويتداخل معها وينتج من صميمها .

كما أن هذه الحالة تتمتع بالحرية التي تساعدها في التطور والنمو والوصول إلى قمة الإبداع والتعبير ، من حيث أنها تتبع الغاية الجمالية الخالصة بعيداً عن الارتباط المباشر بالواقع .

لكن عندما نتحدث عن فن الخزف كفن يعتمد الوظيفة العملية والتطبيقية في إبداعه فإن الأمر نجده مختلفاً ، أي أن هذه الحالة الإبداعية حالة خاصة تتمتع بخواص ومقومات ومفهوم مختلف كلياً عن غيره ، فوجود هدف تطبيقي في العمل الخزفي يفرض على المبدع كما على العمل ذاته أيضاً بعض الشروط والأسس التي تضمن نجاح الاستخدام ، هذه الشروط تجعل من الحالة الإبداعية محصورة في مجال معين من حيث التركيز على النواحي الظاهرية أو الشكلية للموضوع ، ويمكن أن نعرّفه بأنه الخلق الذي يعتمد على العقل الموجه والشعور الواعي اتجاه الوظيفة والشكل الحسّي الجمالي وهدفه الرئيسي هو الموضوع .

مفهوم الابتكار

لتمييز هذه الحالة الإبداعية الخاصة في فن الخزف عن غيرها يقترح الباحث تسميتها بالعملية الإبتكارية لارتباط هذا المصطلح بمفهوم التصميم المدروس والمسبق ، والمتعلق بالحياة اليومية والتطبيقية ، فصحيح أنه لابد لكل عمل فني من تخطيط مسبق أو رسوم أولية " كل عمل فني هو نتيجة لمقدار معين من التخطيط "(١) إلاّ أن العمل الخزفي التطبيقي يحتاج إلى تخطيط كامل يكسبه كيانه ويحقق هدفه وموضوعه ومن ثم ليكون مبتكراً ، هذا التخطيط المسبق هو التصميم الذي يعتمد الدراسة الواعية العلمية والعقلية ، بالإضافة لمراعاة الحس الإنساني والجمالي فيه .

" للتمييز بين الإبداع والابتكار يجب البدء من مصطلح تصميم بحيث أنه مصطلح يرتبط ارتباطاً مباشراً بوضع مخطط مسبق للعمل ، وهذا ما ينطبق على الخزف التطبيقي المرتبط بشروط ومعادلات معينة "(٢) .

ورغم اختلاف الآراء حول مفهوم التصميم ، بين من يراه مسألة إحساس شخصي مطلق ، ومن يريد إخضاعه للعقل والمنطق والنظريات العلمية ، إلاّ أن طبيعة هذا المفهوم تكمن في الجمع بين هذين الاتجاهين معاً ، وهما اللذين يحققان الغاية العملية ممزوجة بالأحاسيس والقيم

١- برنارد مايرز : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة سعد المنصوري ، مسعد القاضي ، مراجعة سعيد محمد خطاب ، مكتبة النهضة المصرية ، ص ٤٦ .

٢- محمود بسيوني : العملية الابتكارية ، عالم الكتب ، ١٩٨٥ ، ص ١٤

الجمالية " فالتصميم هو تلك العملية الكاملة لتخطيط شكل شئ ما وإنشائه بطريقة ليست مرضية من الناحية الوظيفية أو النفعية فحسب ، ولكنها تجلب السرور والفرحة إلى النفس أيضاً ، وهذا إشباع لحاجة الإنسان نفعياً وجمالياً في وقت واحد" (١)

فالمبتكر يدخل إحساسه الفني والشخصي ضمن قالب عقلي واعي للغاية العملية المرجوة من الموضوع ، ومن خلال مهارته وخبرته في التقنيات الخزفية يتمكن من تقديم نموذج تطبيقي ناجح .

بداية الابتكار

إن بداية العملية الابتكارية تتمثل في وجود فكرة موضوع يجسّد الوظيفة المنشودة والمطلوبة كتصوّر ذهني ، هذه الفكرة تقابل لحظة الإلهام التي تحدثنا عنها سابقاً في الإبداع ، إلاّ أنها ترتبط بواقع عملي ومباشر ، مما يدفع الفنان للبحث عن التصميم الجديد والمناسب لهذا الموضوع من خلال علاقات الشكل وعناصره ونقاطه المختلفة ، بحيث تتناسب وتحقق هذا الهدف ، فهو يتناول العناصر التشكيلية من حجم وفراغ ولون وغيرها بقيمها الظاهرية المجردة ، بحيث يختار ما يناسب موضوعه بخبرة عقلية ثم حسيّة تحقق له عملاً مترابطاً ومتداخلاً عضوياً مع الوظيفة ، بالإضافة للقيم الفنية والجمالية التي تحقق له القبول والجاذبية ، " ابتكار التصميم هي عملية تنشأ في العقل وتوجهها إرادة الفرد إلى الظهور في الأشكال المادية " (٢)

١- - إسماعيل شوقي : <u>الفن والتصميم</u> ، عالم الكتب ، القاهرة ، ص ٤٣ .

٢- هربرت ريد : <u>الفن والصناعة</u> ، ترجمة فتح الباب عبد الحليم ، محمد محمود يوسف ، عالم الكتب ، ص ١٢٩ .

مراحل الابتكار

وحالة الابتكار هذه يمكن أن نقسمها إلى مرحلتين ، الأولى هي مرحلة دراسة التصميم ويكون إما تصوراً عاماً يكتمل أثناء التنفيذ ، وإما بوضع رسوم أولية تكون بمثابة مخطط يجب تنفيذه ، ثم تأتي الخطوة الثانية عندما يتحول التصوّر والتخطيط إلى واقع مجسّم ملموس معتمداً مهارة الفنان وخبرته ، خاصةً اتجاه الخامة المستخدمة وإمكانياتها وطريقة التنفيذ من حيث التقنيات المتاحة والتي ترتبط وتتلاءم مع طبيعة التصميم .

وتكتمل العملية الابتكارية بوجود بعض التداخل بين المرحلتين من حيث الفكر التصميمي والتنفيذي ، وأحياناً باندماج كامل يتحقق لدى الفنان ذو الخبرة والمهارة العالية .

الموضوع وحدود الابتكار

إن وجود الفكرة الأولى أو الموضوع التطبيقي وتركيزه على الهدف الوظيفي يفرض على الفنان دراسة تصميمه ذهنياً وعملياً بشكل كامل إما قبل التنفيذ أو بتداخل مدروس معها ، مما يشكّل ضغطاً على الفكر التصميمي له .

" إنما الهدف الوظيفي ، يعين حدوداً لحرية الفنان الخلاّقة ، إنه يدخل عنصراً آخراً داخل ديالكتيك ذلك الفن الخاص ، رغم أنه يمكن النظر إلى الدور الوظيفي كمظهر للعقل والتفكير والمنفعة " (١) .

١- هربرت ريد : الفن والمجتمع ، ترجمة فارس متري ضاهر ، دار القلم ، بيروت ، ص ١٧٩

فمثلاً وجود فكرة ابتكار موضوع تطبيقي كالإبريق مثلاً ، ليؤدي وظيفته العملية المعروفة تفرض على المبتكر دراسة التصميم ضمن شروط معينة ليحقق هدفه من حيث تناسب عناصره مع الوظيفة، " يتطلب التصميم الناجح للإبريق ، الرقبة القصيرة الواسعة والشفة المنحنية الصالحة للصب والسهلة التنظيف ، والأغطية المحكمة والساكبات تؤدي وظيفتها بغير خرير ، والقواعد تضمن عدم انقلاب الآنية "(١)

فالموضوع في العمل (٢٩) فرض شروطه تلك والمرتبطة بالتطبيق على التصميم وسيطر على ذهن الفنان أيضاً ، مما شكّل عبءً عليه فجاء الابتكار تقليدياً عادياً من حيث الهيئة ، سوى ما استطاع إنجازه على صعيد معالجة السطح بالأشكال اللونية الحرة والمتنوعة ، " إن جميع الضرورات الوظيفية تمد الفنان بالعناصر الضرورية التي تمكنه من إخراج هيئات متنوعة ، مع أنها تزيد من أعبائه في تصميم الإناء "(٢)

كذلك في العمل(٣٠) فقد سيطرت الوظيفة وشروطها على خيال وإمكانيات الفنان ، ولم يستطع منح نفسه القدرة الإبتكارية ولو ضمن حدود الوظيفة العملية ، فالشكل الخزفي المنتظم هو الشكل التقليدي الذي طالما سيطر على ابتكار الفنان محاولاً الخروج منه ، مما دفعه لإدخال خامة أخرى في تكوينه وهو السلك المعدني ليشكل به

١- هربرت ريد : الفن والصناعة ، مرجع سبق ذكره ، ص ٤٦ .

٢- المرجع السابق : ص ٨٠ .

القبضة كمبدأ للتجديد ، إلاّ أنه أساء للعمل كشكل لأنها تبدو غريبة عليه ، وكتطبيق عملي أيضاً لأنها غير ناجحة في الأداء .

فعناصر العمل يجب أن تربطها علاقة واضحة ومباشرة ومدروسة أيضاً ، لكي لا يبدو أي جزء أو عنصر منها غريباً أو مضافاً إلى الشكل العام ، فمثلاً " التوازن بين ساكب "براد" شاي ويده في علاقتهما ببعضهما بعضاً ، وفي علاقتهما بجسم البراد مسألة جمالية يجب ألا يخجل أي فنان من أن يوليها اهتمامه ، وهي مسألة لا تقتصر على الموازنة بين شكلين خطيين لكل منهما وظيفة مختلفة فحسب ، بل يجب أن ينسق هذان الشكلان مع حجم جسم البراد ذي الثلاثة الأبعاد كذلك "(١)

الابتكار حرية جزئية

لكل موضوع تطبيقي عناصره الأساسية التي تشكل الجزء الأهم فيه ، وترتبط تلك العناصر بعلاقات ونسب معينة تسمح بنجاح التصميم كما تحقق قيماً جمالية تميزه ، إلا أن المبتكر يحاول الخروج عن الشكل التقليدي من خلال أسلوبه ورؤيته الخاصة في التصميم ، محاولاً إنجاز شكل خزفي جديد ومختلف عن التقليدي المنتظم ليحقق علاقات مبتكرة ، فنجد العمل (٣١) إذ تناول الفنان تصميمه من منطلق مختلف عندما أعطى لنفسه قدراً من الحرية ، مطلقاً العنان لمخيلته بعيداً عن التقليد مع الحفاظ على شروط الوظيفة قدر الإمكان ، فالفنان المتمرس يستطيع من

١- المرجع السابق : ص ٨٠ .

خلال روح الابتكار لديه أن يمنح نفسه قدراً من الحرية التصميمية ضمن حدود الشكل الوظيفي .

" تعتمد عملية التصميم على قدرة المصمم على الابتكار ، لأنه يستعمل ثقافته وقدراته التخيلية ومهاراته في ابتكار عمل يتصف بالجدة، ولأن التصميم عمل مبتكر يؤدي إلى تحقيق الغرض أو الوظيفة التي وضع من أجلها " (١)

فعندما يستطيع الفنان منح نفسه حرية ابتكارية ولو جزئية ينجح في إيجاد صيغة جديدة تلائم الوظيفة ، لكن عندما يتجاوز في حريته خصوصية المادة وإمكانياتها وطبيعة استخدامها فإنه يسيء لعملية التطبيق ، كما في العمل (٣٢) حيث خرج فيه الفنان عن نظام تراكب الأسطح وعلاقاتها التقليدية ، مستغلاً إمكانيات الخامة لأبعد حد في لف أوجه العمل وبأسلوب ارتباطها مع بعضها ، ومع عناصر الشكل من قبضة وغطاء وغيرها بالإضافة لبعض القيم الخطية واللونية على سطحه ، إلاّ أن التجويف الذي أحاط بالساكب غير مستحب في مثل هذه الأعمال لأنها غير عملية وتسبب الترسبات ويصعب تنظيفها .

كذلك في العمل (٣٣) تمكّن الفنان من تقديم رؤية جمالية متميزة ومتكاملة من خلال عناصر الشكل وألوانه بما تعكسه من رقة وأناقة تجعل منه عملاً قريباً من روح المتذوق ، إلاّ أنه بالغ في بعض النهايات الدقيقة التي تشكل نقطة ضعف أثناء التطبيق .

١- أحمد عبد الرحمن : الكمبيوتر لتحقيق الابتكار الشكلي في الخزف ، رسالة دكتوراه ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ٢٠٠١ ، ص ٤٧ .

على عكس العمل (٣٤) الذي احترم إمكانيات المادة الخزفية وخواصها بتصميم متميز يؤدي وظيفته بنجاح ، بالإضافة لتلك القيم الفنية المرتبطة بالنسب وعلاقة عناصر الشكل مع بعضها وما حملته من قيم لونية ميّزته كابتكار .

التصميم توازن بين الجمال والوظيفة

إن عملية التصميم هي إيجاد شكل جديد يحقق الهدف الوظيفي بالإضافة لقيم فنية تجعل منه عملاً مرغوباً فيه وجذّاباً ، وهذا ما يميّز الخزف بما يمتلكه من خواص ومميزات فنية وتقنية ، فيعمل المصمم لاكتشافها واستغلالها من أجل التوصل إلى صياغة متميزة تتماشى مع مكونات المادة وطبيعة التصميم ، ويساعد في هذا إمكانيات المصمم المهارية ومعرفته بالأساليب والتقنيات الحديثة والمتطورة في هذا المجال " فالعملية التصميمية أو المسلك التصميمي هو مجموعة الخطوات الإجرائية التي تم اتخاذها نحو إيجاد حل لمشكلة تصميمية معينة ، فعليه أن يحلل ويفسر ويصيغ الشكل وهو على وعي تام بالتطورات العلمية والتكنولوجية المتصلة بمجاله ، فنجد المصمم يتدخل ويخترع ، أو يكشف نظم وعلاقات جديدة ، فهو يتكامل مع مادته حتى يصل إلى صياغة مشكلته في شكل أفكار وعلامات ورموز وصور ، فنجده يوحّد ويبسط ويستبعد ما لا يتطلبه التصميم " (١)

فالمشكلة التي تواجه الفنان في تصميمه الخزفي هي الربط بين

١- إسماعيل شوقي : مرجع سبق ذكره ، ص ٤٨

حدّين متمايزين ، الأول هو الهدف التطبيقي أي الموضوع ، وهو إطار يتحرك ضمنه الفنان بحرية جزئية تتيح له البحث عن الحد الثاني الذي يشكّل الوجه الفني أو الجمالي والمرتبط عضوياً بتلك الوظيفة العملية ، هذا التصميم يعتمد أولاً على القدرة والتوجيه العقلي من أجل تحقيق الشروط والأسس التطبيقية ، ثم يتداخل معها قدرته وإمكاناته الفنية لتحقيق القيم الجمالية .

فالأعمال الخزفية من أواني وأطباق ...الخ ، بالإضافة إلى نجاحها في استخداماتها التطبيقية ينبغي أن تكون بالضرورة متعة للمشاهد ، كأن تكون متناسقة وذات خطوط ومساحات وعلاقات رقيقة ومبهجة .

فما يقدمه العمل (٣٥) من قيم تشكيلية وأساليب تقنية ربما تكون فريدة من نوعها إلاّ أنها تجعله بعيداً كل البعد عن مواصفات الأعمال الخزفية التطبيقية ، وبالتالي إلى فشله في التطبيق بسبب عناصره الشكلية ذات الطبيعة العشوائية والخشنة .

بعكس العمل (٣٦) الذي يعكس لنا قدراً من الجمال يجعلنا نشعر إزاءه بحساسية مرهفة ورقيقة ، سبّبتها علاقات ونسب الشكل المبالغ فيها خاصة مع السطح النّاعم واللون المتدرج ، هنا تم التصميم بتداخل وترابط بين الفكر العقلي والحساسية والذوق الجمالي .

التصميم العقلي المجرد

إن نجاح التصميم اتجاه أدائه للغرض التطبيقي هو جزء لا يتجزأ من القيمة الجمالية ، بالإضافة لبعض العلاقات والتناسبات التي

تجعل منه قطعة فنية تطبيقية مرغوب فيها ، لأن الاعتماد على عنصر واحد من هذين يغيّر من سياق التصميم ، فلو تم وضع تصميم تطبيقي معتمداً الدراسة العقلية لمجرد تحقيق الغاية النّفعية دون الاهتمام بالنّاحية الجمالية لجاء التصميم شكلاً تقليدياً وخالياً من الروح الجمالية والقبول وربما انتفى منه الحس الإنساني مما يجعله جامداً وربما سيطر عليه الحس الميكانيكي .

وهذا ما يرفضه **والتر جروبيوس*** في مبادئ الباوهاوس عندما يقول " كان مبدؤنا الرائد أن ليس التصميم الفني عملاً عقلياً ولا هو عمل مادي ، وإنما هو جزء متكامل من مادة الحياة نفسها " (١)

فالفنان في العمل (٣٧) أنجز تصميمه مركّزاً على شروط نجاحه في الناحية الوظيفية أكثر من اهتمامه بالقيم الجمالي والتقنية الخاصة بالمادة الخزفية ، فجاءت الهيئة بسيطة جامدة سيطرت عليها العلاقات الهندسية ، وأكّد هذا الإحساس أسلوب معالجة السّطح المصمت، فهو اعتمد على العقل المجرد في التصميم مما أعطاه حساً يختلف عما يخص المادة فتبدو وكأنها صنعت من خامة أخرى كالمعدن.

التصميم الجمالي البحت

كذلك فإن الاعتماد على إبراز الناحية الجمالية البحتة بعيداً عن التفكير في الشكل الوظيفي يؤدي إلى عمل فاشل وظيفياً ، وربما إلى عمل تزييني إذا ما بالغ في القيم الشكلية والجمالية الزخرفية دون النظر

---

* **المعماري والتر جروبيوس** : الذي يعتبر مؤسس مدرسة الباوهاوس في المانيا عام ١٩١٩ .

١- هربرت ريد : الفن والصناعة ، مرجع سبق ذكره ، ص ٦٤

إلى الدور العملـــي .

من هنا انطلق الفنان في هــذا المجـال بحريــة للبحـث عـن نسـب وأشكال جمالية جديدة تعتمد علـــى إثــارة الدهشـــة والإعجــاب ، كمــا فـــي العمل (٣٨) حيث الرّقـــة والرّشـــاقة والبســاطة وقــد تحققــت مــن خــلال المبالغة الكبيرة في النّسب ، مما قــد يســبب إعاقــة للــهدف العملــي بســبب القاعدة الضيقة التي لا تحقق له التوازن والاســـتقرار أثنــاء التطبيــق ، ممــا يجعل منه عملاً تأملياً فقط فيقوم بدور وظيفـــي تزيينـــي أو جمــالي .

عناصر التصميـم

هكذا يمكننا القول أن التصميم الخزفـــي التطبيقـــي يقــوم علـــى عــدّة عناصر ، وهي (الوظيفـــة أو الموضـــوع والــذي يضــع شــروطاً وحــدوداً للابتكار كهدف وظيفي ، ثم الخامة وإمكانياتها فـــي البنـــاء أو التشــكيل ومــا تتضمنه من عناصر جمالية ، بالإضافة لإمكانيـــات الفنـــان ومهارتـــه) .

فالربط بين هذين الهدفين الوظيفـــي والفنـــي يجــب دراســتها معــاً وبشــكل متداخل من خلال مرحلـــة التصميـــم وهــذا يتعلــق بخــبرة الفنـــان نفســـه ، وكذلك الدقة في اختيار التقنيـــة المناســبة لـــه ،لأن الاعتمـــاد علـــى دراســـة النّاحية النّفعية في التصميم ثم البحث عـــن العنــاصر الجماليـــة أو التجميليـــة منفصلة عنه تظهر وكأنها ألصقت بالشـــكل أو أضيفــت إليـــه بعــدم توافــق وأصالة ، بينمـــا المطلـــوب هـــو التداخــل العضــوي بحيــث تكــون تلــك الجماليات من أساس الشكل ومرتبطة به ومتداخلـــة معـــه ، فتغــدو جــزءً لا يتجزأ من التصميم وليست دخيلـــة عليـــه .

" التصميم هو طريقة تنظيم فكرة في كلٍ موحد ، وأهم عناصر هذه الطريقة هي الوظيفة والخامة " (١)

إذاً يجب أن يكون الجمال وظيفياً وليس ثانوياً كالزينة أو الزخرفة التي تضاف إلى الأشكال دون توافق تصميمي ، فالجمال هو أن يقوم التصميم بعناصره كاملة بأداء الوظيفة المنوط بها والتعبير عنها ، وتأتي الزخرفة مرتبطة ومتداخلة مع الشكل لتأكيده وإبراز جماله ، " إنه من الخطأ والسّخف القول بأن الفن هو نوع معين خاص بواجهة زخرفية الذي يجب تطبيقه حرفياً (إلصاقه) على أي غرض نفعي فقط لستر هدفه العاري " (٢)

توظيف الجمال

هكذا فإن ربط فن الخزف بين الوظيفة والجمال هو تصوّر وظيفي للجمال ، أي ملاءمة أجزاء الشيء للتصميم والوظيفة ، فمفهوم الجمال يرتبط ارتباطا وثيقاً بمفهوم الوظيفة ، حيث تكون عناصر العمل جميعها مترابطة عضوياً في التصميم .

" فالتناسب والتناسق وجمال الهيئة والخطوط العامة للعمل بالإضافة للّون والملمس جميعها ترتبط بوظيفة تعمل من أجلها وتؤديها بنجاح ، فلا يكون أي عنصر في التصميم بمثابة زخرفة لا معنى أو ضرورة لها " (٣)

١-زينات عبد الجواد : خزف الحدائق ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون التطبيقية ، ص ١٣١ .

٢- هربرت ريد : الفن والمجتمع : مرجع سبق ذكره ، ص ١٨١ .

٣- سعيد توفيق : مداخل إلى موضوع علم الجمال ، دار الثقافة والنشر، ١٩٩٢ ، ص ٥٨ .

فمثلاً العمل (٣٩) جاء برؤية ابتكارية متميزة خاصة بما يحمله من قيم فنية قائمة بذاتها ومرتبطة مع هدفها ، حيث اعتمد تصميمه على عناصر الشكل الواضحة والصريحة ، فجاء تعبيراً مباشراً عن الوظيفة .

التعبير في التصميم الخزفي

وعليه فإن مفهوم توظيف الجمال حسب الموضوع المطلوب يكسب التصميم معنى خاص جداً رغم اعتماده على جمال الشكل أولاً وأخيراً ، ليكون تعبيره عن الموضوع التطبيقي الذي يربطنا بالواقع العملي بشكل مباشر .

وعليه فإن اشتراك الكثير من الأعمال التطبيقية في تعبير واحد هو الموضوع يجعلنا نصنّفها بناءً على مواضيعها كالأباريق ، الأطباق ، آنية الزهور ... الخ ، وكل موضوع كما رأينا في التصميم له شروطه وأسسه ، وضمن كل نمط منها تشترك الأعمال في تعبيرها العام وتختلف بالخاص من حيث القيم الجمالية وأسلوب وتقنية التشكيل .

فمثلاً تصميم الإبريق يجب أن يكون معبراً عن موضوع استخدامه ، بالإضافة لتعبير آخر يتمثل بانطباعات يسببها أسلوب الفنان وما تناوله من قيم لونية أو شكلية " هناك عامل هام بالنسبة للتصميم الحديث هو الحاجة إلى إنتاج أشكال تكون معبرة في حد ذاتها عن وظيفة العمل " (١)

فالعمل(٤٠) يعبّر عن طبيعة موضوعه التطبيقي كإبريق من خلال التصميم الذي اعتمد عناصره و أجزائه الرئيسية ، بالإضافة لذلك

١- برنارد مايرز : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٣٠ .

التعبير أو الانطباع الخاص المتعلق بأسلوب الفنان الذي يتمثل في اختياره لعناصر تحقق الإحساس بالبساطة والرقة والانسيابية التي تميز بها الشكل .

كذلك العمل (٤١) هو تعبير عن نفس الموضوع رغم اختلافه بالقيم الشكلية التي اعتمدها التصميم ، لأن التميّز جاء بتعبيره المرتبط بأسلوب الفنان في التشكيل من نسب وترابط عناصر العمل وما يسببه من انطباع مختلف عن غيره .

هكذا يؤكد الباحث ضرورة اعتماد التصميم على عناصر الموضوع الوظيفية لتكون الأساس فيه ، من حيث الكتلة والسطح والفراغ...الخ ، وأما ما يمكن إضافته من زخارف أو رسوم فتكون إضافة تغني الشكل العام للعمل من حيث ترابطها الوثيق والعضوي مع عناصره كافةً ، وهذا ما يؤكده أيضاً **بول سوريو Paul Souriou** عندما يقرب بين القيمة الجمالية والنفعية للشكل الخزفي في قوله " الجمال هو التكيف الكامل للموضوع مع وظيفته ، أعني أنه يعبّر عن تكافؤ الصورة مع غايتها "(١)

أسس التصميم الناجح

من هنا نستطيع تحديد بعض النقاط الرئيسية للتصميم الناجح في مختلف مواضيع فن الخزف لتكون معبّرة عنها بوضوح :

١- **القيمة العملية** التي تربط المستخدم بالتطبيق لحد الإشباع ،

1- Paul Souriau: (La Beaute Rstionnelle) Paris Alcan – 1904. pp. 198-200

وهذا من خلال العلاقات الرياضية أو الحسابية التي تتعلق بالأداء الوظيفي ، وهذه القيمة تتمثل في اتجاهين ملائمة الشكل للمستخدم أولاً كالقبضة مثلاً من حيث الحجم والشكل ومن ثم أسلوب ترابطها وعلاقتها بجسم العمل ، وطبيعة الاستخدام ونجاحه ثانياً حسب الموضوع كان إبريقاً أم طبقاً أو أي شيء آخر ...الخ

٢- **وحدة التصميم** في الانسجام بين جمال الشكل وطبيعة الوظيفة ، بحيث توحي الجماليات بالوظيفة وتكون جميع أجزاء وعناصر العمل مترابطة بعضوية لا نشعر إزاءها بانفصال جزء عن الكل ، كأن يكون الساكب مثلاً مضافاً إلى الشكل دون ترابط مقنع أو أن نجد فيه تجميعاً وربطاً لأساليب وعناصر غريبة عن بعضها .

٣- **تكامل التصميم** كحجم ثلاثي الأبعاد يحقق التوازن والاستقرار من جميع زواياه عملياً وبصرياً .

٤- **ترابط التصميم مع التقنية المناسبة** له كأسلوب تنفيذ يحقق أكبر قدر من التلاؤم والاندماج ، فما تقدمه التقنية من حلول وإمكانيات يمكن أن تغني الشكل بالقيم الفنية ، من خلال أسلوب تطبيق الألوان أو البطانات أو الطلاءات الزجاجية والتأثيرات السطحية وغيرها .

الفكر التصميمي

إن ارتباط الشكل الظاهري مع الغاية العملية يمثل الفكر التصميمي للخزف ، وهو لا ينتقل من حالة الوجود المجرد إلى الوجود المجسّم ، ولكنه ينتقل من حالة اللاّوجود أصلاً إلى حالة الوجود المادي المجسّم الذي يعتمد في وجوده على الشكل الظاهري الخارجي .

فهو عندما فكّر بموضوع تطبيقي ما ، شغل فكره بهيئة محددة تصوّرها مرتبطة بأدائها العملي ، هذه الفكرة لا بد لها من خطوة تتبعها من أجل خروجها إلى حيّز الوجود ، فتكون الرسوم الأولية (الإسكتشات) التي تهب تلك الفكرة العقلية شكلاً مرئياً يقوم المبتكر بصياغتها على نحو يحقق الانسجام والتآلف بين أجزائه كشكل جديد لم يسبق وجوده ، " إن الفنان المبدع عند ابتكاره للأواني الخزفية بخطوط جميلة لا يفكّر إطلاقاً في أشكال الطبيعة ، إذ يكون اهتمامه منصباً على إيجاد خطوط منسجمة رائعة التأثير ، وهذه الخطوط من أقواس ومستقيمات...... ، إنما يتدفق فيها ذلك المدد اللاّشعوري ، الذي هو صدى لكثير من الانطباعات الجمالية للخطوط المتمثلة في كثير من الأشكال والنماذج التي تزخر بها الطبيعة " [1].

ولكن الشكل النهائي غالباً ما يكون بعيداً عن الطبيعة ، فعندما يحاول الفنان ابتكار هيئات خزفية جديدة إنما يحاول إدخال قيم وعلاقات عضوية أو هندسية أو غيرها على الشكل ، محاولاً الوصول إلى درجة من التكامل والتوازن يحقق من خلالها أعلى درجات الكفاءة الوظيفية ضمن أعظم نسبة ممكنة من الحرية الابتكارية التي تحقق له الناحية الجمالية .

وهذا ما يؤكده **هربرت ريد** عندما يتحدث عن المنتج النفعي " إن الفنان التجريدي هو الذي يقوم بالتأليف بين الحاجات البشرية والقوانين العضوية في بناء الأشكال ، أي أنه يمزج بين أعلى درجات

١- حسن محمد حسن : الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربي ، ١٩٩٠ ، ص ٢٣٩ .

الكفاءة الوظيفية وأعظم نسبة مـــن الحريـــة الروحيـــة للفنـــان عنـــد تشـــكيل المنتج النفعي ، ومن ثم يكون التكامل بين الجوانـــب النفعيـــة والجماليـــة فـــي الشكل الخزفـــي "(١)

لقد ركّز ريد فـــي حديثـــة علـــى الفنـــان التجريـــدي كـــون طبيعـــة التصميم أو الابتكار في الخزف يقوم بنـــاءً علـــى قيـــم تجريديـــة كـــانت ذات أساس هندسي أم عضوي أم غيره....الخ ، وهذا ما جعـــل منـــه فنـــاً واســـع الانتشار وســـهل التـــذوق بالإضافـــة لبســـاطة موضوعـــه وربطـــه بـــالواقع العملي .

كذلك فإن مفـــاهيم الفـــن الحديـــث ومـــا تبنّتـــها الحداثـــة مـــن قيـــم واتجاهات تركّز على الشكل بعلاقاتـــه التجريديـــة وقيمـــه التشـــكيلية الحـــرة ذات الخصوصيـــة والفرديـــة دعمـــت التصميـــم الخزفـــي وعـــبّرت عنـــــه بوضـــوح .

وعليه فإن مبدأ العملية الإبداعية في فن الخـــزف كفـــن قـــائم علـــى الأعمال ذات الهدف التطبيقي الاســـتخدامي المعتمـــدة علـــى الإنتـــاج الفنـــي الفردي يتخذ اتجاهاً خاصاً ومختلفـــاً عـــن المفـــهوم العـــام للإبـــداع ، لأنـــه ينتظم في إطار معين من القيم والشـــروط الموضوعيـــة التـــي تشـــكّل نوعـــاً من الإلزام للفنان في إبداعه ، فيحاول التوصـــل إلـــى صيغـــة متوازنـــة فـــي العمل تحقق له قيم فنية وجماليـــة ضمـــن الشـــروط الوظيفيـــة التـــي تـــؤدي غرضها العملـــي .

1- Herbert Read: Art and industry, London, Faber, 1944, pp. 48 – 56.

الفصل الثاني

الشـــكل والأســـلوب التقني فـــي الخـــزف التـــطبيقي

مقدمـــة

لقد تأكدنا أن الشكل يمثل طرفاً رئيسياً فـــي أي عمـــل فنـــي ، وهـــو الجزء المادي المحسوس الذي يمثل صلة الوصـــل بيـــن المبـــدع والمتـــذوق ، حيث يضبط إدراك المشاهد ويرشده ويوجه انتباهـــه فـــي اتجـــاه معيـــن مـــن خلال العلاقات بين عناصره الشـــكلية .

وعنصر الشكل في فن الخزف كما في ســـائر الأعمـــال الفنيـــة يمثـــل طرفاً رئيسياً فيها ، بل قد يزيدها تمـــيزاً عـــن غيرهـــا مـــن الأعمـــال بمـــا يحتويه من قيم فنية وتقنية تتعلق بطبيعـــة وإمكانيـــات خامـــة الطيـــن ، ومـــا يدخل عليها من إضافات وتنويعات تغنـــي الشـــكل وتؤكـــد جمالياتـــه وقيمـــه المتناسـقة .

الشكل هو الغايـــة

وكما رأينا في تعريفنا للعملية الابتكاريـــة فـــإن عنصـــر الشـــكل فـــي فن الخزف يمثل الغاية المرجوة من الابتكـــار ، وكذلـــك هـــو الوســـيلة فـــي نفس الوقت ، وعليـــه ينصـــب اهتمـــام الفنـــان معتمـــداً فـــي البدايـــة علـــى التصميم الملائم للوظيفة ومحققاً لقيـــم فنيـــة وجماليـــة تمـــيّزه كعمـــل فنـــي .

ابتكار أشكال جديدة

هكذا ركّز الفنانون على عنصر الشكل وحاولوا ابتكار تصاميم جديدة ومتنوعة ، وهذا من خلال استغلال إمكانيات المادة وما تتمتع به من تقنيات مختلفة لا حدود لها ، بمحاولة لاكتشاف وتصميم أشكال خارجة عن المألوف بما تتميز به من جدّة وتميّز يكون لكلٍّ منها خصوصيتها وميزاتها ، وتنفيذها بطرق مختلفة لإبراز ما تتمتع به من إمكانية التشكيل واللون والملمس .

فالعمل (٤٢) تناول موضوع الزهرية بهيئة منتظمة متناظرة ربما نفذها الفنانون كثيراً ، إنما حاول إيجاد تنويعات تميزه من حيث القياسات والنسب والألوان ، ليكون قد قدم عملاً مبتكراً مميزاً .

إلاّ أن تكرار تناول هذا الشكل التقليدي المتناظر في كثير من الأعمال التطبيقية ، سبب ضغطاً على الفنان ودفعه في كثير من الحالات لإحداث تغييرات عليه بغية الخروج إلى شكل جديد غير مسبوق ، كما في العمل (٤٣) حيث خرج عن الشكل المنتظم عندما أضاف عليه عدة أسطح متراكبة مع بعضها جعلت منه عملاً غير تقليدي مع المحافظة على إمكانية استخدامه ، فهو اتخذ من الشكل المنتظم أساساً لابتكاره ثم أجرى عليه بعض التغييرات .

وهناك آخرون انطلقوا أساساً من شكل جديد غير منتظم أو مألوف كالعمل (٤٤) حيث اعتمد في تصميمه على الأحجام والكتل المتراكبة بهيئة غير متناظرة بل فيها من الحرية ما يجعلنا نشعر بالحيوية والتلقائية .

كذلك هناك من ركز على إبراز الغاية الجمالية فقط بهدف ما كالخروج عن المألوف أو الإبهار مثلاً فإن ذلك يؤدي إلى التأثير على أداء العمل الوظيفي ، فمثلاً عندما حاول الفنان ابتكار شكل جديد كالعمل (٤٥) ليكون مختلفاً اعتمد في تصميمه على كتل متراكبة ومتداخلة خلقت بينها أخاديد وتجاويف غير مستحبّة في الأعمال الخزفية لما لها من تأثيرات سلبية كالترسبات وغيرها .

وربما يصل العمل لحد الفشل بالتطبيق عند الاستخدام كالعمل (٤٦) حيث قام الفنان بوضع تصميمه متجهاً نحو الشكل الغير مألوف وبحريّة جعلته يهمل أحد شروط الوظيفة ، فجاء الساكب في مستوى منخفض عن مستوى فوهة العمل مما يخل بنجاحه عند التطبيق ، فهو لم يراعِ نظرية الأواني المستطرقة والتي تجعل من السائل ينسكب ويفيض من الساكب في حال ملء الإبريق لحده الأعظمي .

هذا وإن إمكانيات وتقنيات الخامة المتعددة قد تسبب إغراءً للفنان في استغلالها للخروج عن المألوف ، كالعمل (٤٧) بما يحتويه من أشكال تطورت من الشكل الهندسي كالقبضة والأشكال الزخرفية على جسمه وما فيها من تلقائية ومباشرة تجعله قريباً من ذواتنا وطبيعتنا الإنسانية ، وذلك تحقق من خلال أسلوب تنفيذه من حيث الهيئة ومعالجة الأسطح ، مما دعاه للمبالغة في تحميل المادة أكثر من طاقتها وذلك في أسلوب تصميمه للقبضة التي تشكل نقطة ضعف في الأداء العملي .

تخلّي الشكل عن الوظيفة العملية

لقد حاول الفنان دائماً البحث عما يلبي له راحة نفسية من خلال الوصول إلى طرح جديد ، فحاول البعض إنجاز بعض الأعمال بصياغة

جديدة حيث أخرج العمل الخزفي التطبيقي من سياقه العملي عندما أخلّ بأحد شروط التصميم ، كإحداث فتحات في جداره مثلاً كالعمل (٤٨) فلم يعد صالحاً لأداء وظيفته كطبق ، إنما اعتبر شكلاً جديداً ذو هدف تزييني أو جمالي مع المحافظة على الهيئة .

كذلك في العمل (٤٩) حيث اتخذ عنصر الخط لزخرفة السطح ومن ثم إيجاد فتحات عند تقاطع تلك الخطوط ، محوّلاً العمل إلى سياق آخر يمكن تأمله بعيداً عن تناوله في الاستخدام .

ومن الفنانين من أخلّ بشرط التوازن والاستقرار كما في العمل (٥٠) الذي كان أقرب ما يكون كإناء للزهور ، لكن بدون قاعدة تضمن له التوازن ، كما أضيف على جسمه عدّة ثقوب فتحولّ إلى هدف تزييني وربما استخدامي أيضاً لكن في وظيفة أخرى كنافورة ماء مثلاً .

وأحياناً أخرى نجد الفنان وقد أدخل تعديلات جذرية على الشكل الخزفي التقليدي بالحذف والإضافة كما في العمل (٥١) حيث تناول شكلاً تقليدياً ثم فصله لعدّة أجزاء وأعاد ترتيبها وتركيبها من جديد ليخلق تكويناً خارجاً عن الوظيفة ذو أبعاد تجريدية ، وربما جاء محكوماً بعلاقات هندسية ، كما في العمل (٥٢) الذي أحدث إحساساً بالجمال بما توحي به تلك العلاقات الشكلية ، وما تسببه من مساحات ظليّة وأشكال تكاملية خرجت من الشكل الأساسي المنتظم .

الشكل التطبيقي حالة تأمل

هكذا أطلق الفنان لنفسه العنان لتشكيل هيئات خزفية بعيدة عن الوظيفة العملية ، فتحرر من شروط التصميم الوظيفي وأخرجها إلى

إطار تأملي مما أضاف عليها هالة من الخصوصية والفرادة ، فكثير من النظريات الفلسفية الحديثة في الفن تتبنى فكراً جديداً يقول أن إخراج أي سلعة وظيفية من سياقها العملي ووضعها في مكان يسمح بتأملها يجعل منها عملاً فنياً قائماً بذاته .

وهذا ما أكده الفيلسوف **جون ديوي** (١٨٥٩-١٩٥٢) بقوله " يمكن للآنية التي نشرب فيها أن تتحول إلى عمل فني بمجرد أن نجعلها موضوعاً للنظرة التأملية الجمالية " [١]

فالعمل التطبيقي عندما نرفعه عن الاستخدام أكان محققاً لشروط التصميم أم مخلاً بأحدها فإن رؤيتنا له تختلف ، وتتأكد هذه الرؤية الجديدة في أشكال تدعونا لتأملها وليس لاستخدامها ، كالعمل (٥٣) الذي جاء بقاعدة ضيقة قد لا تؤمن له القيام بالوظيفة العملية على أتم وجه ، فهو بما يتمتع به من قيم فنية في الهيئة والسطح تدعونا للتأمل والتذوق برؤية مختلفة وجديدة عن كونه عملاً في متناول الاستخدام اليومي ، خاصةً وأن الفنان تناوله بقصد التجربة اللمسية واللونية .

كذلك العمل (٥٤) الذي اعتمد على إظهار تقنية الألوان في إبراز جمالياته بالإضافة للشكل البيضوي البسيط ، مع الابتعاد عن الأداء العملي بسبب عدم تحقق القاعدة الواسعة التي تضمن التوازن أثناء الاستخدام .

فجميع تلك الأمثلة التي وردت وغيرها الكثير رغم ما تنوعت به من الداخل والخارج أي بالشكل والمضمون الوظيفي إلاّ أنها جميعاً تصب في عدة أنماط تتبع الهيئة الوظيفية ، فهي لم تخرج عن كونها

١- أميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، دار غريب ، ١٩٩٨ ، ص ٢٦ .

أعمالاً شكلية ،لأن التعامل معها لم يخرج عن إطار الشكل من قبل المبدع وكذلك المتذوق ، هذا الأداء الذي يفرض شروطه على العملية الابتكارية تتمثل حدوده في هيئة العمل بشكل رئيسي من حجم واتزان وتناسب وغيره من العناصر التي تمكنه وتضمن له القيام بدوره العملي ، مما يمنح الفنان حرية أوسع في كيفية إظهار تلك الهيئة من خلال إمكانيات الخامة نفسها ، كأسلوب التنفيذ وتقنيته وما يتعلق بأسلوب معالجة السطح من لون وملمس .

الأسلوب التقني في مادة الخزف

إن ما تتميز به مادة الخزف من إمكانات شكلية وتشكيلية جعلت منها إحدى الخامات المميزة في التعبير الفني ، فما تتميز به من طرق في التشكيل وما تحمله من قيم جمالية كاللون والملمس وغيرها جعلت من الفنان الخزاف يستطيع استغلالها للتميز والإبهار بإيجاد ما هو جديد ومختلف .

أسلوب التشكيل

إن تناول الفنان في تنفيذه للأعمال التطبيقية بأساليب تشكيل مختلفة كالدولاب ، ثم القولبة والصب ، والضغط بالقالب أحياناً ، والبناء المباشر أحياناً أخرى ، ساعدته في التنويع والتميز بإخراج هيئات مبتكرة لها فرادتها وخصوصيتها ، هذا يتعلق بما تمنحه كل طريقة في التنفيذ للفنان ومن ثم للعمل ، فما تقدمه طريقة الدولبة من أشكال تنحصر في الشكل الدائري المنتظم إنما تضفي على العمل بعض الخصائص المتعلقة بالتنفيذ اليدوي المباشر مما يضفي عليه الحيوية كما

في العمل (٥٥) حيث نشعر بعفوية وتلقائية التنفيذ ولمسات الفنان عليه ، إضافةً لما ظهر عليه من بروزات على سطحه ربما سببها هو عيب في الحريق ، إنما تضفي عليه حساً مختلفاً بعيداً عن إمكانية استخدامه . وهناك أسلوب آخر في التنفيذ هو القولبة والصب الذي يتميز بدقة وسهولة في الإنتاج تساعد الفنان في الحفاظ على تصميميه الدقيق والمدروس خصوصاً في حال تكراره بالنسخ ،

فالعمل (٥٦) الذي مثل إبريقاً بقيم تصميمية ولونية مميزة ، اعتمد أسلوب القولبة والصب لميزاتها الدقيقة التي تخدم الموضوع ، خصوصاً ما تميز به التصميم من قيم رشيقة ورقيقة وعناصر زخرفية تحتاج التأني ، كما أن هذه الطريقة تجعل منه عملاً يمكن تكراره بسهولة ، هذا ونجد هربرت ريد يربط هذه الدقة والسهولة في التنفيذ على حساب اختفاء وانتفاء الحيوية والفردية التي يمكن أن تتحقق في طرق تشكيل أخرى ، " إن الحيوية الخاصة بالأواني المصبوبة في القالب هي من النوع الميكانيكي ، وإن ما يفقده الإناء المصبوب من فردية ، يكتسبه في صفة الدقة ، ودقته تخدم التصميم " (١)

كذلك نجد أسلوب الضغط بالقالب تكون أقرب لطريقة الصب لكنها يمكن أن تتمتع بما يخصها من إحساس مباشر تنقله للمتلقي كما في العمل (٥٧) حيث يعكس لنا حسّاً مختلفاً ومميزاً نتيجة العفوية والتلقائية والتنويع في الخامات والملمس حسب طريقة التنفيذ ، إلاّ أنه أساء للهدف العملي نتيجة ظهور شروخ وفواصل بين الشرائح الطينية ، ولكن وكما

١- هربرت ريد : الفن والصناعة ، مرجع سبق ذكره ، ص ٨٢ .

رأينا فإن الناحية الجمالية والتقنية في الخزف يجب أن تضاعف قيمة كفاءة الاستخدام وتؤكدها وليس العكس ، لذا وجب التوفيق بين الجانبين معاً .

" عندما يكون الفن يخدم هدفاً نفعياً ، عندها يصبح شكل الفن متأثراً بدوره الوظيفي " (١)

إلاّ أن ما تتصف به الأشكال المنفذة بالبناء المباشر الحر تختلف كلياً عن سابقاتها لأنها تؤكد وتظهر الحس الإنساني من خلال خاصيّة الخامة ، كونها تحمل تأثيرات الفنانِ المباشرة بأدواته وأنامله وما يمكن أن يظهر عليها من لمحات فطرية أو تلقائية تؤكد الفردية وربما نستطيع تسميتها بالحدسية .

فالشكل الحر والأثر المباشر والعفوي في الخزف هو من العناصر الجمالية الهامة إذ يعطيه لمسة حيوية تجعله قريباً من الروح الإنسانية ، إلاّ أن هذه الطريقة قليلاً ما تستخدم في الأعمال التطبيقية مقارنة بالأساليب السابقة .

المعالجة السطحية

إن الشروط والأسس التي تحيط بابتكار الفنان لعمله التطبيقي من أجل نجاحه وظيفياً شكّل عليه عبءً ليس بالقليل ، فالشكل الذي يبتكره يجب أن يتحلى بمواصفات وقياسات ونسب كثيرة ، كما أنها تلزم غيره من الفنانين ، مما يضع حدوداً مشتركة أو متشابهة لإنتاجهم الخزفي ، هذا ما جعل الفنان في كثير من الأحيان يركز على دور

١- هربرت ريد : الفن والمجتمع ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٧٩ .

الخامة ويخرج كل ما فيها من أسرار وإمكانات تغني العمل ، فأصبح يعتمد الخبرة والمهارة التقنية للتميّز والإبهار.

اللّون

إن ذلك الضغط وتلك الحدود في المرتبطة بالتصميم البنائي للعمل ، جعل تطوير الفنان وتنويعه في التقنيات يطغى على تطويره وتنويعه في البناء الشكلي له ، فهناك أعمال كثيرة جداً تتشابه بالهيئة لكنها تتمايز بالتقنية المنفذة بها ، فبالعملين (٥٨) و (٥٩) نجد في كل منهما شكلين كادا أن يتشابها بالهيئة باختلاف بسيط في النسب ، إنما تمايزا بالمعالجة السطحية من زخرفة لونية مما خلق حواراً وتناغماً بينهما ، خاصةً وأن تلك العناصر الزخرفية اتخذت أشكالاً متنوعة ولعبت دوراً تبادلياً بين شكل وآخر .

هذا يشعرنا دائماً بقيمة الحرية في عملية الإبداع ، فالفنان أمام العمل الخزفي التطبيقي ينفذ شكلاً شرطياً ، كهيئة لها دور وظيفي ، بينما يتخذ حرية أوسع في باقي عناصر الشكل المتعلقة بالسطح ، فيجد أمامه مجالاً واسعاً من التجريب والتحليق في فضاء الخامة وتقنياتها بما يخدم العمل .

هكذا استخدم الفنانون شتى الأساليب التقنية لإظهار العمل وتميزه ، كما في العمل (٦٠) الذي جاء بشكل تقليدي منتظم إنما ركّز على دور التقنية في إبرازه وتميزه ، معتمداً على تقنية الاختزال وما تضيفه من قيمة تميزه . كذلك العمل (٦١) حيث استغل جسم العمل ليحدث تأثيرات لونية و لمسيّة مختلفة وغير منتظمة ، ويساعده في ذلك طبيعة المادة والألوان على تنوعها وغناها .

الملمس

كذلك استغل الفنان ميزات الخامة من حيث معالجة السطح كملمس فأحدث تأثيرات سطحية متنوعة ، منها ما كان منتظماً كالعمل (٦٢) حيث التأثيرات الطولية منتظمة ومتوازية مع الشكل الرأسي ، فأكدت الهيئة وأعطتها القوة والوضوح خاصةً بما لعبه الضوء من دور في إظهار تلك الخطوط والتجاويف .

كذلك في العمل (٦٣) الذي اتخذ هيئة شبه كروية ، مما دعى الفنان لتنويع السطح بتلك البروزات الدائرية الصغيرة محدثاً ملمساً خشناً ومميزاً بالإضافة لأسلوب توزيعها المنتظم ، مما خلق حركة معينة ذات رتابة ورتم واضح له أثره المباشر على العين بما يحكمها من علاقات خطية وهمية تلف العمل ككل وتؤكد هيأته الكروية ، بالإضافة إلى بروز أكبر وأوضح توضع على غطاء العمل وجاء مكملاً لشكله العام ومتناسباً مع ملمسه .

وهناك من اعتمد التنويع في الملمس للسطح الواحد كما في العمل (٦٤) إذ استخدم أكثر من ملمس ضمن العمل نفسه ، مما أكسبه حركة وإيقاعاً وحيوية في الرؤية والتذوق تختلف عن تذوقنا لنفس الهيئة الخزفية بدون تلك الملامس .

عناصر الزخرفة

تناول الفنان منذ الأزل أقرب العناصر إليه ليستخدمها في التزيين والزخرفة ، وهنا نجد الفنان وقد اتخذ الخطوط تارة ، والألوان تارة أخرى ، وربما أيضاً اعتمد على بعض الأشكال العضوية أو النباتية بما تزخر به الطبيعة .

وهناك من حرّك سطح عمله بالرسوم والزخارف الخطية ، كما في العمل (٦٥) حيث حمل السطح جملة من الخطوط جاءت محكومة بعلاقات هندسية بسيطة لم تطغى على الشكل بل نوّعت وحرّكت فيه وأضفت عليه ملامح تشكيلية .

هذه العناصر الزخرفية عندما ترتبط بالتصميم التطبيقي بشكل مدروس ومتكامل معها فإنها تلعب دوراً هاماً في العمل وتميّزه . " هناك فنانون أكثر صرامة أو صفاءً في الذوق ، لا يسمحون بالزخرفة إلاّ حينما تؤكد الخطوط الرئيسية للشكل ، أو لكي يخفوا تلك العناصر غير المتناسقة التي تمنعهم الطبيعة أو المنفعة من حذفها " [1]

وهنا يرى الباحث أن هذه العناصر أصبحت داعمة ومكملة للتصميم أو الهيئة ، بحيث تكون العلاقة عضوية أصيلة ومتوازنة مع الشكل ، وهذا ما يظهره على أحسن وجه ويغنيه ، لأنه إذا تواجد في العمل بعض العناصر البارزة للرؤية والمميزة عن باقي أجزائه جعل من العين لا تدرك الشكل ككل متكامل ، ويسبب لها التعب وربما الشرود عن العمل ، كوجود زخرفة غريبة عن الشكل مثلاً ، أو أي إضاءة شديدة أو غيرها

" عندما ننظر إلى إبريق مثلاً فإن العين سوف تركز بطريقة لا شعورية على بعض الأضواء القوية ، أو على تشبع لون الطبقة الزجاجية فيه ، وربما كانت العين أكثر سعادة إذا كانت إحدى هذه اللقطات محددة بدرجة لا تسمح للعين بالتردد عند التركيز عليها ،

١- جورج سانتيانا : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٣٠.

ولكن من الواضح أنه إذا كانت هذه (اللقطة) محددة بدرجة كبيرة للغاية بحيث يصعب على العين معها (استيعاب) كل من (اللقطة) كنقطة تركيز والإبريق ككل في آن واحد نشأ إجهاد جسمي عندئذٍ يعرقل استمتاعنا الجمالي وبالتالي يجب أن تؤكد الحلية الهيئة " (١)

هذا ويعزو **هربرت ريد** اندفاع الفنان والإنسان العادي أيضاً في زخرفة وملء فراغ الأسطح والأشياء إلى غريزة غير جمالية ربما تكون خوفاً من الفراغ ، وهو يؤكد أن الحلية يجب أن تكون من صميم العمل " إن المبرر الحقيقي الوحيد للحلية هو أن تؤكد الهيئة بطريقة أو بأخرى ، وإني أتجنب في ذلك استعمال العبارة المعتادة " تزيد من قيمتها " بدلاً من كلمة " تؤكد " ، لأن الهيئة إذا كانت كاملة وافية ، لا يمكن أن يزاد فيها شيء " (٢)

كما في العمل (٦٦) حيث اتخذت الزخارف والألوان مساحات محددة مناسبة للتصميم ، فارتبطت بعناصره الأساسية لتؤكدها وتغنيها ، كذلك بعض الخطوط المنحنية التي حرّكت جسم الشكل مع ترك مساحات واسعة تؤكد الهيئة وتترك مجالاً لظهور الزخارف والألوان .

" للإبريق خط خارجي معين ، وكتلة معينة أيضاً ، ولذا يجب أن نراعي في أي حلية يحملها الإبريق هذين الاعتبارين ، فتردد الحلية بطريقة ما الخط الخارجي للإبريق ، وتكرار تنغيمه الخطي ، وتواصله، ثم تضاعفه إلى ما لا نهاية ، وتؤكد بنفس الطريقة كتلة الإبريق ،

١- هربرت ريد : الفن والصناعة ، مرجع سبق ذكره ، ص ١١٣ .

٢. هربرت ريد : المرجع السابق ، ص ٤٠ .

وتبرز انتفاخه ، ووزنه ، وترفع حركة هيئته التشكيلية وتخفضها ، وقد تلعب الحلية في الحالات الأكثر تعقداً دوراً بين الخط الخارجي للشكل وكتلته كنقطة ارتكاز تقوي الهيئة " (١)

ففي العمل (٦٧) الذي يمثل قارورة ووعاء كروي أدخل الفنان عليهما بعض الرسوم بلون غامق على الأرضية الفاتحة بأشكال بشرية وحيوانية لها أوضاعها المختلفة، مما أضفى على السطح الفاتح الهادئ بعض الحركة والإيقاع ، خاصة وأن توضع تلك الرسوم جاء بمكان يتناسب وهيئة الشكل وحجمه ، فلم تطغى عليه بل حافظت على كيانه وخصوصيته وأوجدت حواراً تشكيلياً داخل الشكل .

وهناك من تناول عناصر الزخرفة بأسلوب التفريغ كما في العمل (٦٨) حيث نفذ هيئة منتظمة مغلقة ثم أخذ بوضع الرسوم الزخرفية وتفريغها إلى الداخل كنوع من التشكيل باستخدام السطح والفراغ ، وهذا ما يحوّله إلى عمل زخرفي لا يرمي إلى وظيفة عملية إذ أصبحت الزخرفة هي الغاية .

الزخرفة هي الغاية

هكذا اتخذ بعض الفنانين من هذه العناصر الزخرفية محوراً رئيسياً في أعمالهم مما أساء لهيئة العمل وطغى عليها ، وكأن جسم العمل تحوّل إلى مساحات لإبداعاته اللونية أو الشكلية ، مما يقربه من مفهوم فن اللوحة ، إذ يركز على معالجة السطح الخارجي للعمل ،

١- المرجع السابق : ص ١٢٠ .

وكأنه أصبح بمثابة أداة أو خامة يستخدمها لإبراز مهاراته وتجاربه اللونية ، كما نرى في العمل (٦٩) حيث استغل الفنان سطح عمله كمساحة لرسوماته الهندسية بألوان متنوعة تداخلت فيما بينها متخذة اتجاهات متعرجة ، وكأنه نسي أو تناسى أن لديه هيئة خزفية محددة يجب أن يبحث لها عمّا يكملها ويتناسب معها من رسومات وأشكال ، بل نفذها بعيداً عن الهيئة الخارجية.

وهذا ما يؤكده **جورج سانتيانا** بقوله " بعض الفنانين تخلبهم الزخرفة ويتصورون الشكل على أنه مجرد الأرضية التي تصلح أكثر من غيرها لإبراز الزخرفة في أحسن صورها " [١]

وهذا ما يرى فيه الباحث من إهانة للشكل بسبب استخدامه كأداة يستعرض من خلالها مهاراته التقنية ، فكما للخامة احترامها وخصوصيتها كذلك للشكل احترامه وخصوصيته ، بالرغم من استخدامه وسيلة لغاية عملية ، لأن كثرة هذه الزخارف كانت لوناً أم خطاً تسيء وتؤثر سلباً على هيئة العمل ، خاصةً إذا ما كانت مبهرة وملفتة للنظر بحكم أنها بعيدة عن نطاق الانفعالات والعواطف الإنسانية.
" الزخرفة في الحقيقة بريق سطحي يلعب بوميض الألوان والمساحات والخطوط والأشكال بحيث يبهر العين بطريقة خاطفة ، والزخرفة لا تتوغل في الانفعالات الإنسانية ولا يشغلها عمق التجربة"[٢]

ففي العمل (٧٠) قام الفنان بوضع تصميم وهيئة متميزة من

١- جورج سانتيانا : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٣٠ .

٢- محمود بسيوني : قضايا التربية الفنية ، عالم الكتب ، ١٩٨٥ ، ص ٤٣ .

حيث عدم انتظامها والتشكيل الفني الذي أعطى الشكل غناً ، إلاّ أنه عاد فوضع تلك الأشكال اللونية عليه ، خاصة وأنها لم ترتبط بصلب التصميم فقد وضعت من دون دراسة لعلاقاتها مع جسم العمل .

وأحياناً زاد الفنان وبالغ بزخارفه وأخرج العمل من سياقه الوظيفي كما في العمل (٧١) إذ أضاف الفنان على موضوعه عناصر خارجية ارتبطت بسطحه وشكلت ضعفاً تقنياً في استخدامه ، بل حوّلته إلى شكل تزييني لا عملي .

وربما تحوّل العمل بأكمله إلى وحدة زخرفية تزيينية لا معنى لها كما في العمل (٧٢) وكأن الهدف تحوّل إلى عمل تزييني يظهر مهارات الفنان التقنية مع الاعتماد على هيئة بسيطة أو مجردة لا معنى لها .

المهارة التقنية

هذه التقنيات والمهارات وما فيها من طرافة وغرابة تثير في الفنان وكذلك المتلقي الدهشة والفضول ، خاصةً بسبب بعض الغموض والأسرار في كيفية إنجازها أو إظهارها ، بالإضافة لما تسببه من انطباعات تترك لدينا حساً جمالياً مميزاً ، وبالتالي يكون سبب هذا الجمال وتقبله هو سبب تكنولوجي تلعب المهارة والتجربة جزءً هاماً فيه ، بالإضافة لعنصر المصادفة الذي يؤثر بشكل أو بآخر على نتيجة تلك الأعمال.

في هذا الإطار نفذ الفنانون أعمالاً كثيرة جداً كالعمل (٧٣) إذ أصبحت التقنية الغاية والوسيلة فأنجز تلك الحلقات بتقنية عالية من حيث

رقة جدارها ثم مهارته في إدخال مساحات لونية صريحة ومحددة اتخذت مساحات هندسية واضحة ، إلاّ أن الاعتماد على هذه التقنيات كمحور رئيسي يجعل من العمل لا يتعدى حدوده المادية إلى مستويات أرفع جمالياً وتعبيرياً إلاّ إذا استخدمت بأسلوب إبداعي وليس مهاري فقط .

فما أنجزه الفنان في العمل (٧٤) جاء انطلاقاً من مبدأ تقني مهاري من حيث استغلال إمكانيات المادة لأبعد حد ، بل أنه بالغ لدرجة تجاوزت طبيعتها كمادة خزفية ، هذا إضافةً لعدم تضمين العمل أي تعابير أو قيم جمالية سوى العفوية والمباشرة .

كذلك في العمل (٧٥) الذي تناول تقنية معينة من أجل التميز والإبهار دون مضمون أو قيم جمالية .

" إن المهارة التقنية مفصولة عن الإلهام لا تؤدي إلاّ إلى نتائج باردة ، ولا يمكن أن تسمو إلى مستويات رفيعة ، لذلك فإن الأداء التقني يمكن أن يكون خادماً يديره من يعرف أن يستغله في إبراز إلهام معين ، لكن التقنية ذاتها لا يمكن أن ترقى لدور المبدع إذا قصدت لذاتها وبدون إلهام تحققه " [١]

فكان الدافع وراء الخوض في غمار الأساليب التقنية وما يمكن أن تضيفه للشكل الخزفي هو قدرتها الأوسع والأرحب في التنويع والتجديد ، واكتشاف أسرار وغموض المادة ، مما جذب وشغل الفنان فيها .

١- محمود بسيوني : تربية الذوق الجمالي ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص ٤٢ .

إلاّ أن خصوصية العمل الخزفي التطبيقي تكمن في الترابط والتداخل بين الجانب الوظيفي والجمالي ، بل استخدام كل إمكانيات وتقنيات المادة في إظهار التصميم وتكملته ، من مبدأ أنها جزء لا يتجزأ منه ، كما أن طبيعة كل شكل وارتباطة بالوظيفة يحتاج ويختار لنفسه نوع معين من الأسلوب التقني الذي يناسبه ، ولكن الذي يهمنا هنا في هذا البحث هو كيفية الموازنة والتداخل والتكامل بين الجانبين الوظيفي والجمالي .

الفصل الثالث

التـــذوق كإدراك حســـي فـــي فـــن الخـــزف

مقدمة

إن عملية التذوق ليست وليدة العصور الحديثة أو المعاصرة ، بل شغلت أجيالاً من المفكرين والفلاسفة منذ أفلاطون وحتى الآن ، وقد ظهرت نظريات كثيرة لتفسيره ، إلاّ أن مفهوم الذوق والتذوق " اتخذ دلالته الفنية في إنكلترا عام ١٧٦٠م " [١] بعد أن كان يستخدم في مجال الأطعمة والمشروبات .

مفهوم الذوق

إن كلمة الذوق تعني استجابة الفرد استجابة جمالية للمؤثرات الخارجية ، والشخص الذي عنده ذوق معناه أن لديه حساسية في كل تصرفاته وسلوكه ، يرعى من خلالها الجمال ويدركه وينشره ويعدي به غيره ، والذوق يمكن أن يمارس يومياً وتلقائياً ، فهو مفهوم عام ونسبي أيضاً .

تعريف التذوق

أما التذوق وكما جاء في قاموس Webster هو فعل وهو القدرة على تمييز الشيء الجميل من الشيء العادي ، أو القدرة على استنباط كل ما هو جميل في الفن والطبيعة.

١- عفاف أحمد فراج : مرجع سبق ذكره ، ص ١١١ .

كما جاء في قاموس اكسفورد أنه ملكة تمييز الجمال والتمتع به، وفي المورد جاء الفعل بمعنى " يعجب إعجاباً عظيماً أو شديد الحساسية للقيم الجمالية " (١)

فالتذوق مفهوم يرتبط بتقدير الجمال والتفاعل معه ومن ثم الحكم عليه ، هذا التفاعل يأتي نتيجة تأثير القيم الجمالية على ذات وداخل المتذوق ، " فهو الاستجابة الوجدانية لمؤثرات الجمال الخارجية ، وهو اهتزاز الشعور في المواقف التي تكون فيها العلاقات الجمالية على مستوى رفيع فيتحرك لها وجدان الإنسان بالمتعة والارتياح ، وفي نفس الوقت يعني الذوق استهجان القبح ولفظه ، والتحرك نحوه لتحويله إلى جمال يمتع الإنسان " (٢)

التجربة الجمالية

ونحن في مجال الفن التشكيلي يجب علينا تبعاً لمعرفتنا بالفارق بين الفن والجمال أن نميّز بين الظاهرتين الفنية والجمالية ، حيث يقول **جون ديوي** أنه " بالرغم من اشتراك الفن والجمال في أسس واحدة إلاّ أنه في بعض الأحيان يشار إلى فصل الظاهرة الفنية من حيث هي إبداع وخلق عن الظاهرة الجمالية من حيث هي تذوق واستمتاع كي لا يكون الفن شيئاً مفروضاً على المادة الجمالية ، وفي أحيان أخرى يشار إلى أن الظاهرة الجمالية تستوعب الإبداع والتذوق أيضاً معاً " (٣)

١- المرجع السابق : ص ١١٤ .

٢- محمود بسيوني : تربية الذوق الجمالي ، مرجع سبق ذكره ، ص ٤٩ .

٣- جون ديوي : الفن خبرة ، دار النهضة المصرية ، ص ٨٢ .

والباحث يدعم الرأي الأخير بأن التجربة الجمالية لا تكتمل بل لا توجد دون تداخل وتفاعل بين المتذوق والعمل الفني " إن التجربة الجمالية لا يمكن أن تتحقق من طرف واحد ، لأن العمل الفني لا يوجد إلاّ إذا أحدث أثره على الإدراك الحسّي عند الآخرين " (١)

هكذا يبدو لنا الدور السهام للمتذوق في التجربة الجمالية ، فما يهمنا في هذا الفصل هو التعرف على طبيعة تذوق العمل الفني عموماً بقيمه الحسية الظاهرية والجمالية الاستاطيقية التي تعتبر أضيق نطاقاً من القيم الفنية العامة ، ثم الوقوف على حدود هذا التذوق أمام أعمال فن الخزف التطبيقية .

التذوق إدراك حسّي وجمالي

إن مفهوم التذوق الجمالي يحتوي على حدين متداخلين ومتكاملين ، وهما إدراك حسّي للشكل الظاهري من خلال الحواس ، يتبعه إدراك باطني داخلي لما يمكن أن يوحي به أو يتضمنه هذا العمل من أفكار وقيم جمالية وربما روحية ، هذا التذوق يتطلب موقفاً محدداً من المتلقي يكون فيه بموقع الحياد والتجرّد من أي مؤثرات خارجة عن العمل ذاته ، كما يتطلب منه نظرة بعيدة عن المنفعة المباشرة ، وهذا ما يؤكده **بولو** Bollough حين يركز على أن " تذوق الفن يتطلب مسافة نفسية ، وهذا يعني وضع الموضوع بعيداً عن موقع الحاجات والأهداف العملية "(٢) .

١- عبد الفتاح الديدي : فلسفة الجمال ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص ١٦٨ .

٢- عفاف أحمد فراج : مرجع سبق ذكره ، ص ١٢٤ .

وهذا ما يحقق صفة الحياد في موقف المتذوق ، ولا تطغى الحاجة العملية على القيم الجمالية .

التذوق تأمل واستغراق

إن مفهوم التذوق كما ورد سابقاً هو عملية تفاعل شخصي مع ما يتضمنه العمل الفني من قيم جمالية وأخرى معنوية ، هذا التفاعل يرتبط بقدرة كامنة في الإنسان على الحساسية اتجاه هذه القيم ، ورغم أن هذه القدرة تختلف وتتفاوت بالنمو والنشاط من شخص لآخر ، حيث تتبع تغيرات المزاج من انفعالات وتفاعلات للشخص نفسه من وقت لآخر ، إلاّ أنها غالباً ما تحقق له نوعاً من المتعة تكون مرتبطة بالاستجابة الوجدانية لديه ، إذا ما استطاع أن يعيش بوجدانه داخل الأعمال التي يشاهدها للكشف عما تتضمنه من تعبير داخلي يخص الفنان وألاّ يكتفي بالنظرة العابرة ، بل يجب أن يُتخذ سلوكاً معيناً اتجاه الموضوع الجمالي يسمح له بنظرة متفحصة ومتفتحة وإيجابية يستطيع من خلالها الاستمتاع بما يبوح به ، " تتوقف عملية التذوق الجمالي على مدى انعزال تجربة المتذوق عن مشاغل الحياة المعتادة واستغراقه العميق ، من أجل إثارة كل ملكاته من الأحاسيس والعواطف والذكريات والأفكار " (١)

لكننا الآن أمام فن الخزف الذي يقوم على ربط الجمال بالوظيفة العملية ربطاً تكاملياً وعضوياً ، مما يجعل من عملية التذوق

١- محسن عطية : القيم الجمالية في الفنون التشكيلية ، دار الفكر العربي ، ٢٠٠٠ ، ص ١٧٣ .

تتمتع بخصوصية وفردية تتعلق بصلب الموضوع والشكل الممثل له ، وتنحصر فيهما .

تذوق أعمال الخزف التطبيقي

إن تذوق الأعمال التطبيقية لما تحتويه من عناصر شكلية جمالية قائمة على الارتباط بالواقع العملي ، له طابع خاص يختلف نوعياً عن المعنى أو التعريف العام للتذوق ، حيث يكون الإدراك العام لوظيفة الشكل ممزوجاً بالاستجابات الجمالية له ، فالمواصفات الاستعمالية من حيث سهولة التداول والصلاحية تمتزج بمعنى الشكل ودلالته فتزيد قوة استثارته الجمالية للمتذوق ، وتصبح جزءً لا يتجزأ من صميم تكوينه الجمالي ، فيكون تلاؤم الشكل مع الوظيفة هو المحور الرئيسي في عملية التذوق حيث شمولية الإدراك والانسجام الفني أثناء عملية التذوق ، بتداخل جمال الشكل مع أدائه الوظيفي بامتزاج وانسجام تام .

تذوق الشكل

وبالتالي فإن عملية التذوق هذه تعتمد على إدراك الشكل وجمالياته التي تثيرها الانطباعات وربّما التصورات المقترنة به ، هذا الإدراك هو إدراك حسّي لمادة العمل التي تشكل العنصر الأول في وجوده وظهوره ، والتي ارتبط بها مفهوم الجمال كونها هي المدركة من خلال الحاسة البصرية ، حيث تعتبر من أقوى الحواس البشرية وأهمها في التفاعل مع الموضوع الفني ، خاصة وأن المواصفات الخاصة للمادة تلعب دوراً كبيراً في قيمة العمل وجماله ، كما وترتبط بمضمونه وموضوعه وتكون مدخلاً له .

" أول ما يجذب المشاهد نحو أعمال الفن هو جمال الشكل ، والناس يستجيبون في العادة للطابع الحسي للأشياء ويستمتعون به ، والطابع الحسي يعني ترتيب الأجزاء أو ربط العناصر بعضها ببعض "(١)

فيكون تذوق الجمال هنا قائماً على تناسب وتناسق العلاقات الشكلية لعناصر العمل مع بعضها ، بما تسببه من انطباعات لدى المتذوق من خلال الشكل الحسي ، حيث الإدراك الكلي والحسّي للعمل وما تثيره من انطباعات ناتجة عن الأشكال المجردة التي تعتمدها هذه الأعمال .

" عندما يغمرنا العمل الفني بخصائصه الحسية ، ويأسرنا بقوامه الشكلي ويكشف لنا عن معانيه الرمزية بسهولة ، فإنه يدعونا إلى الانتباه له إلى حد بعيد ، والمتذوق يستجيب عادة لهذه الدعوة باستخدام حواسّه بقدر أكبر من اليقظة والتمييز ، والعمل الفني ذاته يهيئ للمتذوق سبل تساعده على استيعابه " (٢)

الرؤية تثير الانطباعات

إن إدراك الإنسان للقيم الفنية يتم أولاً من خلال رؤيته للأشياء المادية بمواصفاتها الذاتية ، ثم يقوم العقل بتحليل لتلك العلاقات والقيم ، ومع المقارنة والخبرة السابقة يستطيع تقييم وتقدير تلك القيم وما تثيره من انطباعات .

١- زكريا ابراهيم : مرجع سبق ذكره : ص ١٧٩ .

٢- عفاف أحمد فراج : مرجع سبق ذكره : ص ٦٦ .

" العين تسجل والعقل يخبر بواسطة تأمله الكتل والخطوط الدافقة الإحساس بالحركة والإيقاع أو الانسجام ، وهذا لا شك السبب الأول للإمتاع الجمالي " (١)

حيث تقوم العين بحركتها الفطرية ماسحة أجزاء العمل بعد النظرة الكلية له ، مما يعكس مجموعة من الانطباعات الحسية على الشبكية ، تتحول بدورها إلى احساسات عصبية يقوم المخ بتفسيرها ، ويشكل هذا الإدراك الكلي الانطباع العام للعمل اتجاه المتذوق " حدوث أي انطباع حسن على الشبكية يقترن بتهيج على مركز الإبصار نفسه ، فتتكون شبكة من الارتباطات يتحقق عن طريقها نوع من الاقتران بين إحساس أي نقطة من الشبكية وبين مجموع النقاط الأخرى ، بمعنى أن علاقة النقاط هذه على المستوى الهندسي ، هذا يفسر متعتنا في رؤية أشكال متماثلة Symmetrical نتيجة الإحساس بالتكافؤ والتوازن بين التوترات العقلية التي تسببها العين حين تدرك الأشياء " (٢)

إدراك القيم الجمالية في الخزف التطبيقي

إن خصوصية العمل الخزفي التطبيقي من حيث جمعه بين الوظيفة والجمال وقدرة الفنان الابتكارية في إيجاد نماذج ناجحة ومتميزة ، تضع المتذوق أمام جملة من العلاقات الشكلية بترتيب معين يعبّر عن كنه الوظيفة ، ويحقق له المتعة الجمالية .

١- هربرت ريد : الفن والصناعة ، مرجع سبق ذكره ، ص ٨٢ .

٢- محمد عزيز نظمي سالم : مرجع سبق ذكره ، ص ٤٦ .

" فمن التأثيرات المباشرة للشكل في عملية التذوق ، الشعور بمعانٍ وقيم الحركة والاتزان ، والتناسق ، والتوتر ، والتكرار ، والذروة، والتنويع ، والضخامة " [١]

والعملية الابتكارية في الأعمال الخزفية كما رأينا تتناول أساليب بناء وتنفيذ متعددة ، ولكلٍ منها خصوصية ومواصفات وقيم تنبع من صميم طبيعتها، ولكلٍ منها تأثيرها على المتذوق بما تثيره من انطباعات لديه .

التناظر والتكافؤ

إنه من أهم الانطباعات لكثرة تكرارها وتواجدها في أعمال فن الخزف بارتباطاته الوظيفية والتقنية هي ما تسببه الأشكال المتناظرة والمتوازنة لدى المتذوق من إحساس عالي بالتكافؤ والاتزان ، كما في العمل (٧٦) حيث الشكل شبه الكروي المتناظر والمنتظم المنفذ على الدولاب بقاعدة واسعة تحقق الارتكاز والتوازن ، فهو يثير لدى المتذوق انطباعاً وحساً بالتكافؤ والاستقرار ، فرغم استخدام الفنان لتقنياته اللونية المتنوعة لإضفاء الحركة والحيوية عليه ، إلاّ أن انتظام الهيئة وتناظرها يطغى على هذا التنويع اللوني ويشعرنا بقيمة توازنه وتناظره .

وهذا ما يؤكده **سانتيانا** عن التناظر " إن الأشكال المتناظرة لها تأثير جمالي ، لأن التناظر يعبر عن الإحساس بالتكافؤ "[٢]

١- محسن عطية : مرجع سبق ذكره ، ص ١٧٨ .

٢- شريف محمد حجازي : مرجع سبق ذكره ، ص ١٣٢ .

كما أن الإحساس بالتوازن والاستقرار لا يتحقق إلا من خلال عناصر الشكل الأساسية من كتلة وفراغ ومساحة ...الخ ، المسؤولة أولاً وأخيراً عن تحقيق تلك الشروط ، أما عناصر المعالجة السطحية من لون وملمس فمهمتها تأكيد تلك القيم ، لكنها لا تكفي وحدها لتحقيقها، فمثلاً العمل (٧٧) جاء شكله المنتظم الذي اتخذ هيئة طولية يشعرنا بالتوازن والاستقرار والتكافؤ الذي يميز الشكل المتناظر ، وذلك من خلال القيم والعناصر الأساسية من خط خارجي وكتلة ...الخ ، وإنما الألوان لعبت دور التنويع والحيوية التي أضافتها للشكل ، فالقيم المتعلقة بالهيئة كالتوازن لا بديل لها عن عناصر الشكل الأساسية ،

فالكتلة الواسعة والكبيرة في العمل (٧٨) تحقق التوازن والاستقرار كونها متناظرة وتشكل الجزء السفلي والأكبر منه ، وتؤكد إحساسنا اتجاهه بالتكافؤ ، وهذا ما لا يمكن للمعالجة السطحية وحدها تحقيقه .

كما توجد أعمال أخرى خرج فيها الفنان عن الشكل الدائري مع المحافظة على عنصر التناظر والانتظام ، محاولاً خلق إحساس جديد ومختلف عن سابقه ، إلا أن الانطباع لم يختلف كثيراً بين الشكلين طالما أن التناظر والتماثل موجود كما في العمل (٧٩) الذي حول الشكل الدائري إلى مقطع هندسي تراكب من أربعة أسطح مع بعضها ، ولكنه لم يتخلَّ عن شروط توازنه من حيث القاعدة الواسعة واتجاهه الرأسي المتوازن والمتناظر، والذي يشعرنا بالتكافؤ أيضاً إنما بقيمة مختلفة عن قيمة الشكل الدائري السابق.

الحركة والحيوية

إن خروج الفنان في تصميميه الخزفي عن المألوف جعله يدخل علاقات متنوعة على العمل ، مما أعطاه انطباعاً بالحركة والتوتر ، وذلك من خلال عناصر الشكل الرئيسية المختلفة من سطح وكتلة وفراغ إضافة لأسلوب معالجة السطح ، كما في العمل (٨٠) الذي مثّل إبريقاً بتصميم مبتكر فيه حركة واضحة ومتنوعة ، من خلال التشكيل بالأسطح المختلفة الأحجام والأشكال إضافة إلى الألوان وقيمها وما تثيره لدى المتلقي من أحاسيس وانطباعات متنوعة ، فخروج الفنان عن الشكل المنتظم أدخل المتذوق في حوار جديد مختلف عن سابقه ، كذلك في العمل (٨١) الذي اعتمد التشكيل الحر والمباشر بهيئة غير متناظرة ، وفيها من العفوية والتلقائية ما يثير لدى المتذوق إحساساً مختلفاً اتجاهه من حيوية وحركة ، وربما كان بسبب ما يشعرنا به من إيحاءات عضوية لعبت التلقائية فيه الدور الأكبر ، بعكس الإيحاء الناتج عن دراسة الهيئة في العمل (٨٢) والذي جاء شبيه الجذع الآدمي إلاّ أن أسلوب المعالجة والتصميم اتصف بالهندسية الرصينة التي تشكل انطباعاً بارداً وهادئاً لدى المتذوق .

الرتابة والتكرار

كذلك فإن تناول الفنان في تصميمه لبعض القيم والنسب الجمالية قد تسبب انطباعاً آخراً كالرتابة والتكرار ، كما في العمل (٨٣) الذي اعتمد في تشكيله على تناوب التجاويف والبروزات بحركة حلزونية

تلتف حول العمل على طوله ، مما خلق إحساساً وانطباعاً بالتكرار ، خاصةً وأن العمل اتخذ شكلاً متناظراً حقق التكافؤ والتوازن الخارجي .

بين الرشاقة والاستقرار

هذا ويلعب امتداد العمل واتجاهه من رأسي وأفقي دوراً رئيسياً في الانطباع العام لدى المتذوق فما يثيره العمل (٨٤) من توتر وقلق بسبب قاعدته الضيقة ونسبه الرشيقة والرقيقة المبالغ فيها تختلف كل الاختلاف عن الانطباع الذي يثيره العمل (٨٥) من استكانة واستقرار وتوازن من خلال امتداده الأفقي وقاعدته الواسعة ، بما تلعبه الخطوط الأفقية من دور رئيسي في هذا الإحساس ، كما يلعب اللون دوراً ثانوياً في إحساسنا بثقل كتلته عندما نقارنه مع العمل (٨٦) فرغم أن الشكل واحد تقريباً في الاثنين إلاّ أن اللون الداكن في الثاني يشعرنا بكتلته وثقله واستقراره أكثر من الأول ، بسبب ما يحمله اللون الداكن من قيمة حسية تجعلنا نشعر بالكتلة وبثقلها .

طاقة الأشكال الهندسية

إن الأشكال الهندسية بقيمها وعلاقاتها الرياضية تثير لدى المتذوق انطباعات خاصة بها ، بما تملكه من طاقات حيوية لها أثرها في التعبير الجمالي (وكما أسماها **هنري فوشيون** ب"حياة الأشكال")[1] كمتعة بصرية ، حيث يلعب دوراً هاماً في التأثير على المتذوق كتعبير بصري .

١- المرجع السابق : ص ٩٣ .

من هنا اعتمد بعض الفنانين على أشكال وعلاقات حسابية أو هندسية في إنجاز أشكال يكون لها أثرها على المتذوق ، فللأشكال الهندسية كالمربع والدائرة تعابير معينة ، ولكلٍ منها تعبيره الخاص عن نفسه هو وليس عن أي شيء في الواقع ، إلاّ ما يمكن أن ترتبط به من انطباعات قد تماثلها لارتباطهما ربما مصادفة بلون عاطفي واحد ، هذه العلاقة بين انطباعين أو أكثر وما تقوم به من عملية إيحاء يمكن أن نسميها تعبيراً ، وهذا التعبير يبقى محصوراً وملزماً بتلك العلاقة المجردة دون سواها .

فمثلاً العمل (٨٧) ورغم حدوده الخارجية الهادئة والبسيطة إلاّ أن ما يحتويه من فراغات وفجوات بأشكالها الهندسية المختلفة تسبب للمتذوق متعة بصرية نتيجة للحركة والطاقة التي تمتلكها تلك الأشكال ، بالإضافة لجملة العلاقات الرياضية التي تحكمها .

كذلك في العمل (٨٨) الذي اعتمد في تشكيله على الخطوط الهندسية المنكسرة ، بتقاطعات وتداخلات تجعل من العين تتحرك باستمرار لإدراكه والسيطرة عليه ، إضافة لما يحتويه من ألوان أيضاً متخذةً خطوطاً مستقيمة تداخلت مع الكتل بعلاقات هندسية محددة .

" هناك تجربة جمالية للتربيع والتدوير والتخطيط والتشكيل واللون والتلوين والتوزيع ومساقط الرؤية ومهابط العين وابتكار الشيئية واستخدام التحليل و التعقيد وإيجاد آلاف النسب ، وهذه كلها تلعب دوراً تيماوياً في العمل الفني وتؤدي إلى تجربة جمالية محددة القصد ومحددة القيمة والمعنى " (١)

١- عبد الفتاح الديدي : مرجع سبق ذكره ، ص ١٧٢ .

إلاّ أن الاعتماد على الأشكال الهندسية على حساب الوظيفة وما تثيره في المتذوق يحيله إلى كنه وذات الشكل الهندسي المجرد بعيداً عن العمل ذاته ، وتصبح الأشكال الهندسية هي الموضوع وهي صاحبة القيمة كونها معزولة عن أدائها الوظيفي في العمل الخزفي ، ويتحول إلى عمل تجريدي بحت .

إدراك القيمة العملية

أصبح من الطبيعي والبديهي أن القيمة في الخزف التطبيقي تكمن في نجاح تعبيره وارتباطه بوظيفته العملية ، وهذه القيمة دأب الفنانون والمصممون على إظهارها وإبرازها بالمظهر الجمالي المميز ، فارتبطت بقيمة أخرى هي القيمة الجمالية في حدود جمال الشكل ، دون المبالغة بإحداها على حساب الأخرى ، فالدور الذي لعبته مادة الخزف وتقنياتها الغنيّة في إغراء الفنان سببت تغييراً جذرياً لنوع القيمة في بعض الأعمال ، " إن التركيز على أصل الموضوع الفني يصرف الانتباه عن العمل ذاته ، ويصبح التفكير منصباً على عناصر كالمشكلات التكنيكية التي ينطوي عليها خلق هذا العمل " (١)

لذلك يجب تحقيق التوازن والتوافق بين الموضوع العملي وطريقة وتقنية التنفيذ ، بحيث لا تطغى إحداها على الأخرى ، وعليه فإن العمل الخزفي التطبيقي يحتوي على قيم متنوعة ومختلفة إلاّ أنها تجتمع في وحدة متكاملة من النفع والجمال وترتبط ارتباطاً وثيقاً

١- جيروم ستولنيتز : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٩٤ ، بتصرف

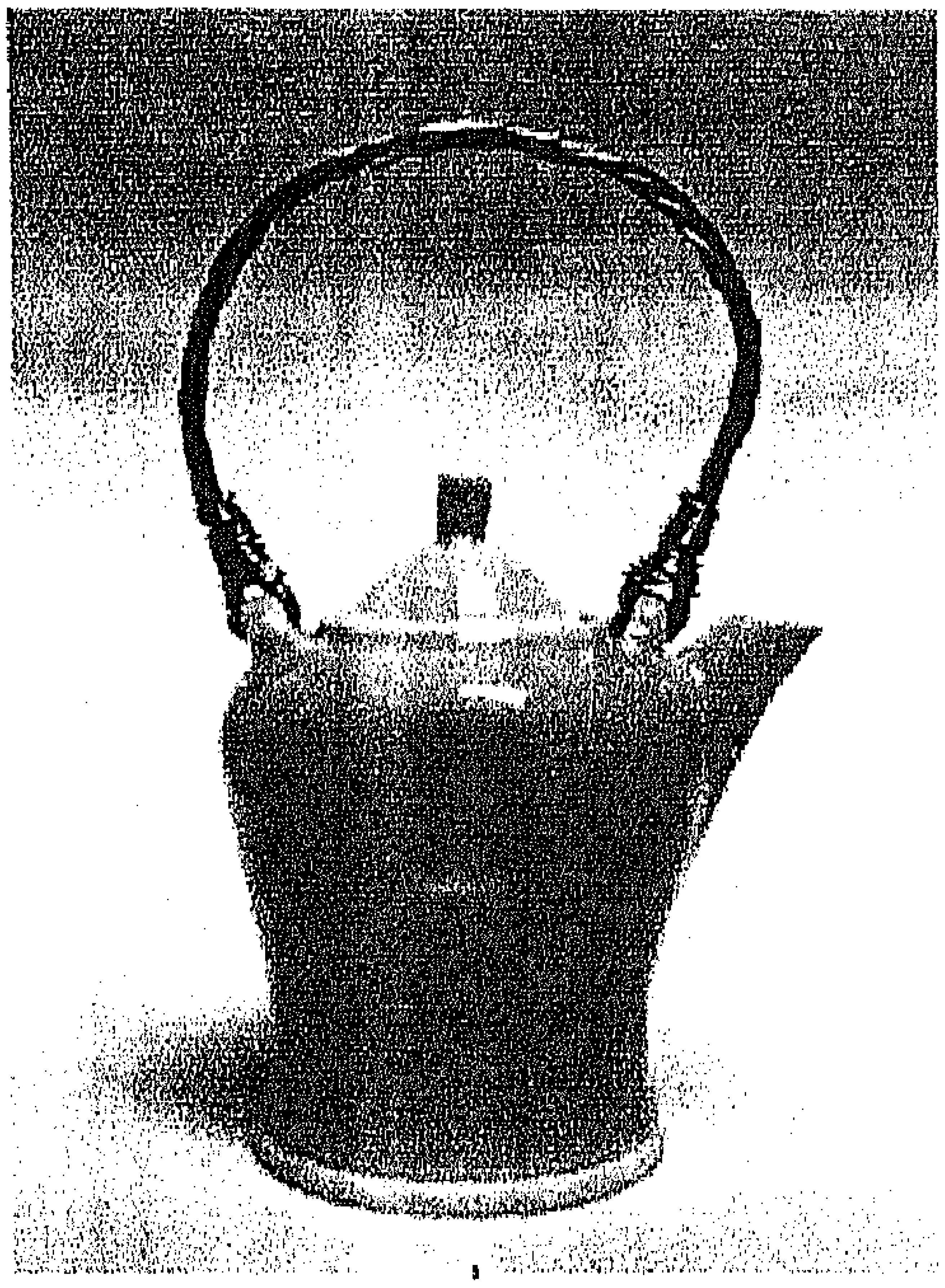
ومباشراً بالإدراك الحسي للمتذوق والمعتمد على الرؤية البصرية ، كما تلعب طبيعة المتذوق ورؤيته دوراً في تقدير وتذوق العمل .

أعمال الباب الثاني

(29) **John Pollex** - بريطانيا

إبريق شاي - (ارتفاع ٥ بوصة) [1]

1- http//www.studiopottery.co.uk/html/pgal-jp.html

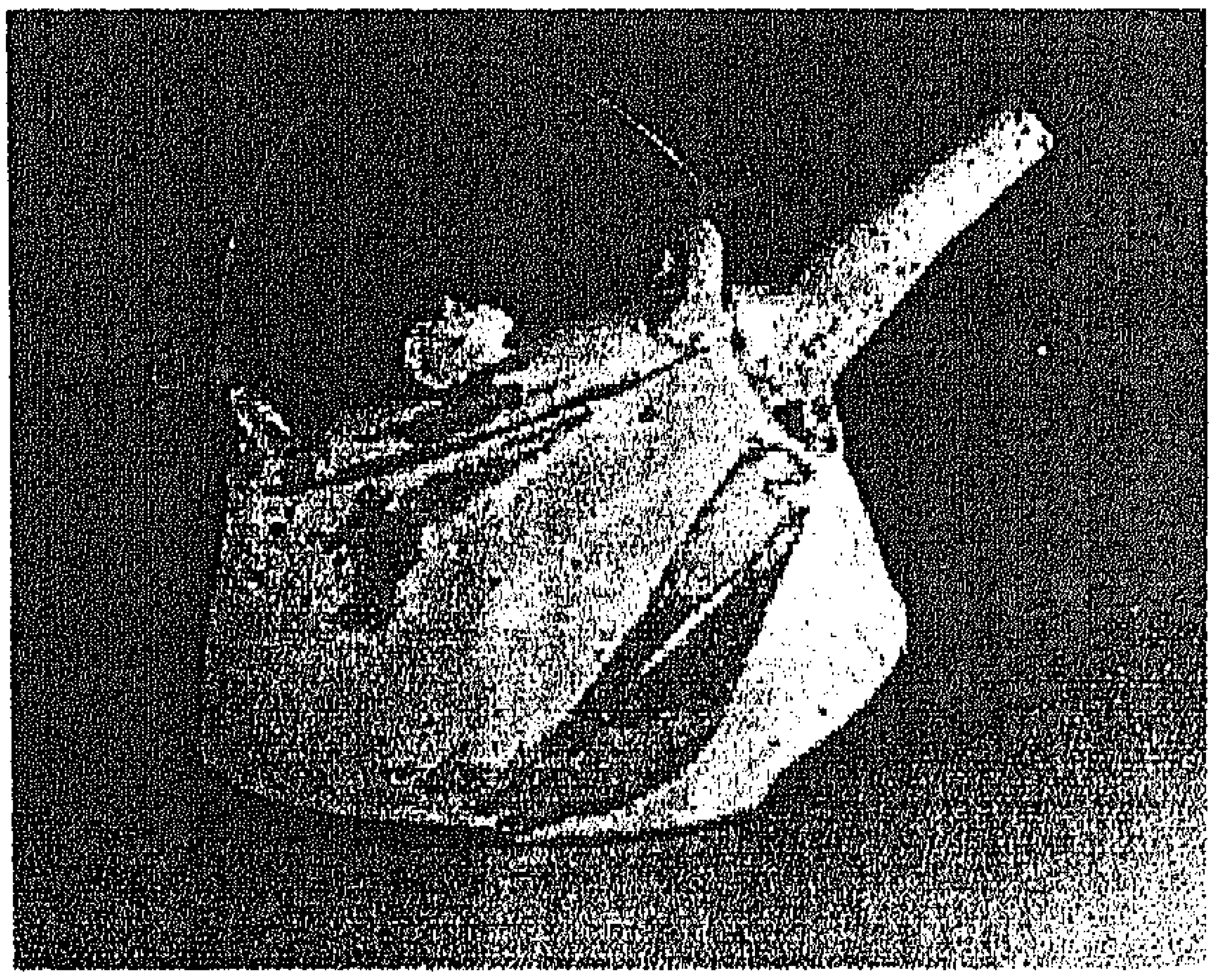


(30) **Clare Wratten** - بريطانيا

إبريق شاي (مع قبضة مجدولة من أسلاك النحاس والفضة)

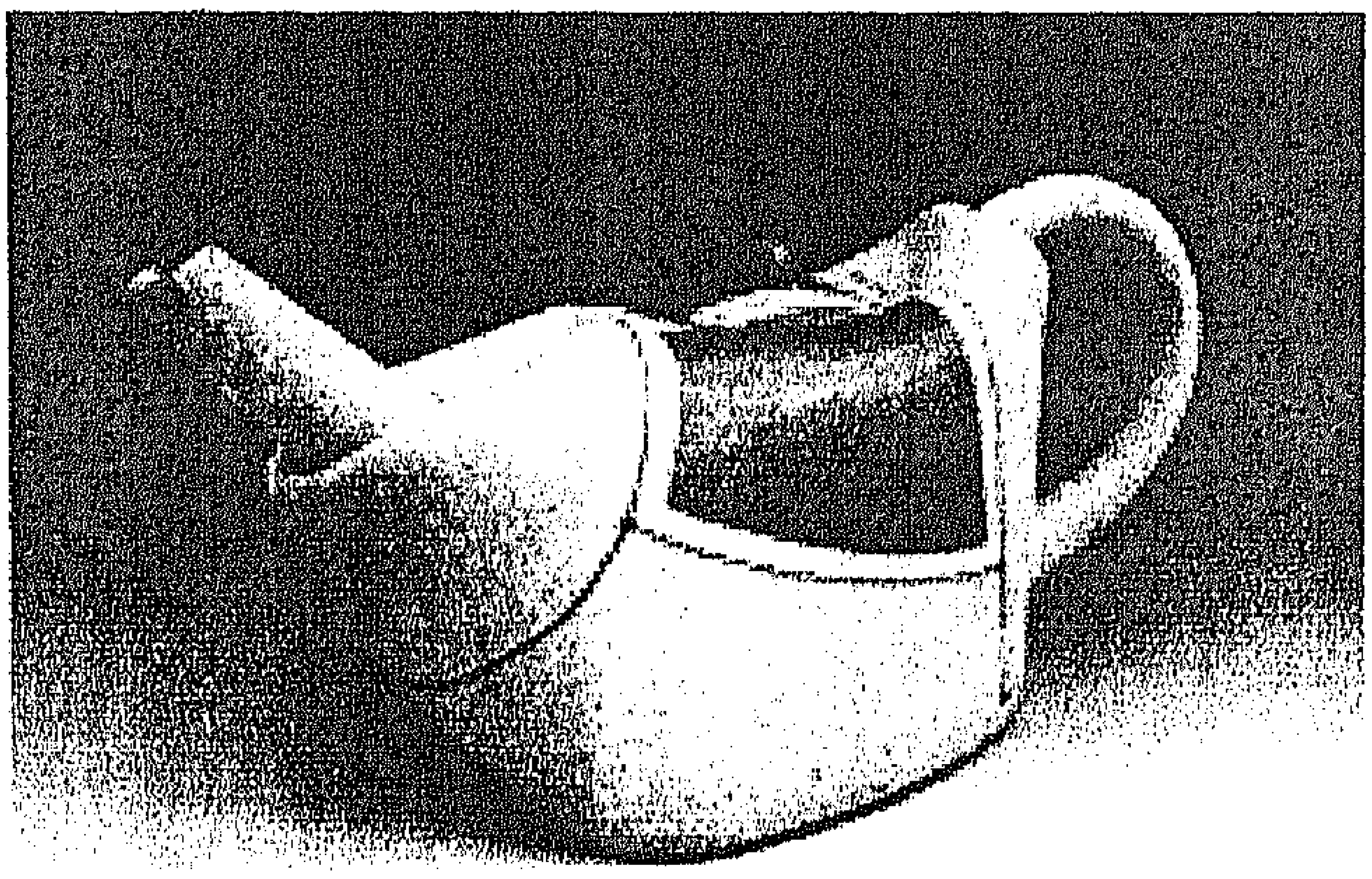
(ارتفاع ٢٤ سم) (١)

1- http//www.ceramicsculpture.com/pottery/artists.



(31) Minerva Chango - فنزويلا
إبريق شاي (ارتفاع ١٠بوصة × عرض ٨ بوصة) [1]

1- http//www.ceramicsculpture.com/artist/links 6



(32) **Gustavo Perez** - (١٩٥٠) ألمانيا

إبريق شاي[1]

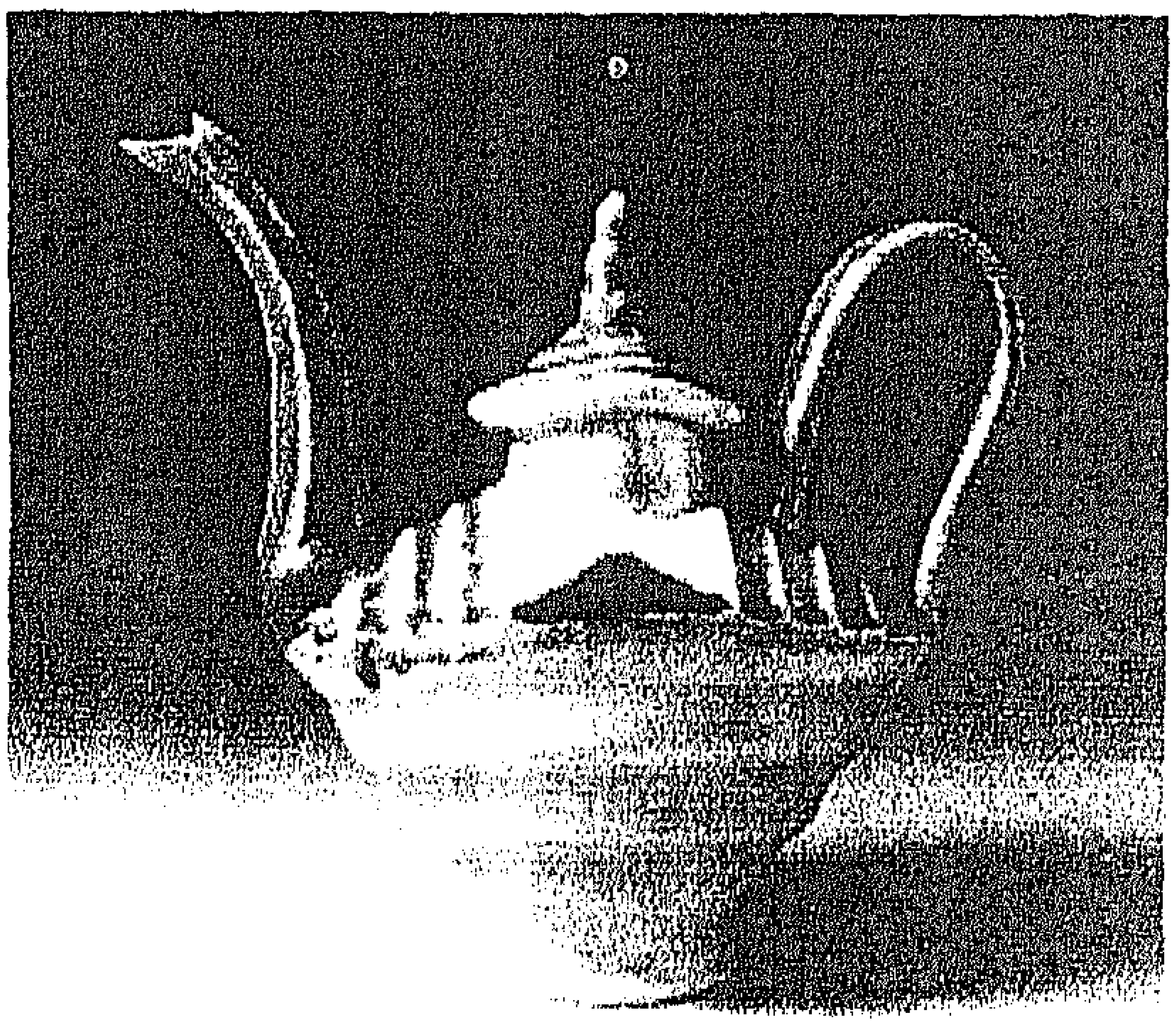
1- http//www.garthclark.com/gallery-previousexhibtion.txt

(33) **Bacia Edelman** - النمسا

إبريق شاي ، حريق خشب الأشنة

قياس (١٠ × ٩,٥ × ٦ بوصة) [1]

1-http//www.art.eku.edu/faculty/mdinavo/UCE/edel.man.html



(34) **Mark Johnson** - (١٩٦١) بريطانيا
إبريق شاي خزف حجري - حريق كربونات الصوديوم
قياس (١٢× ١٢ × ٦) بوصة[1]

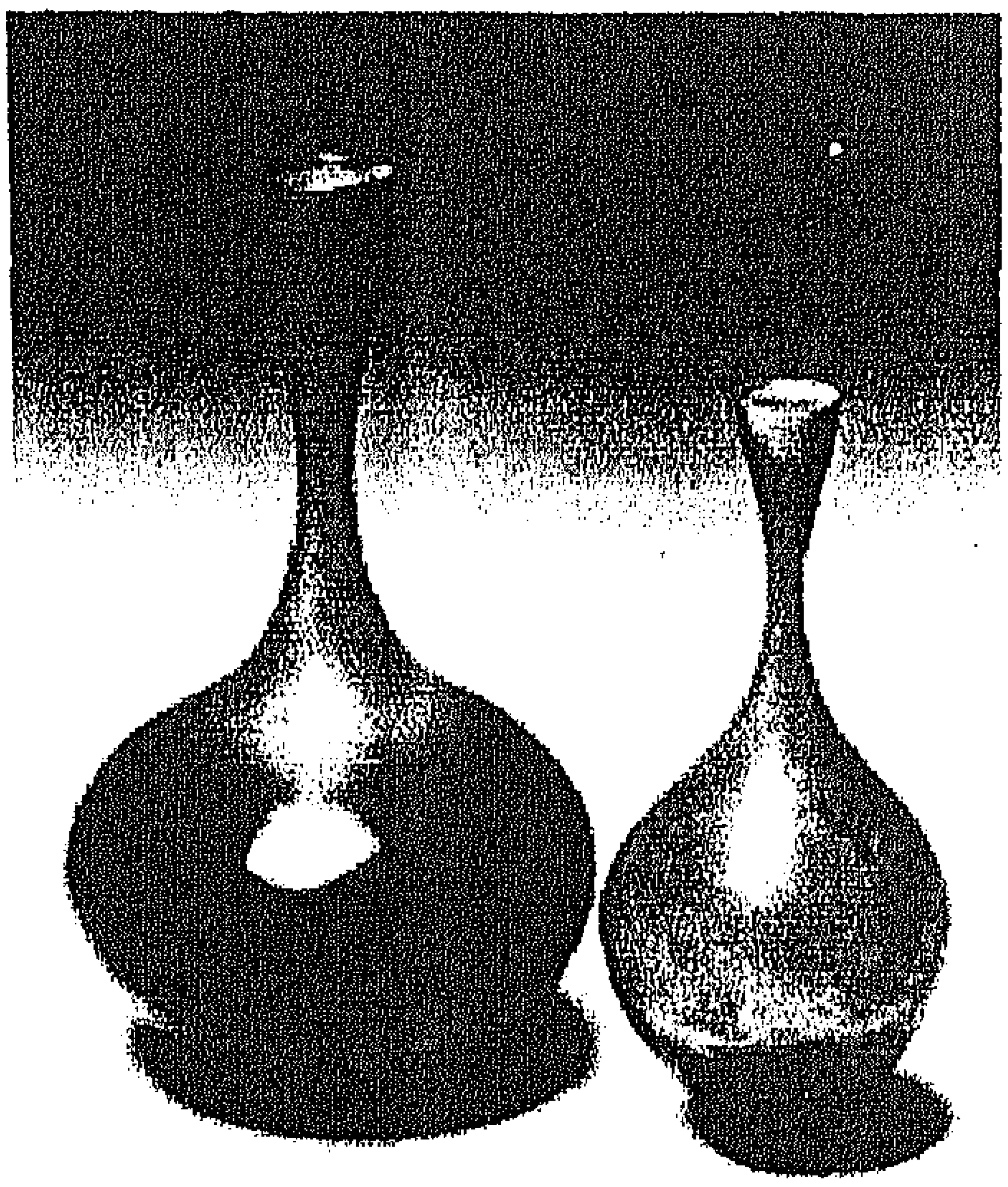
1-http//www.markjohnsonstudio.com

(35) **David Brown** - بريطانيا (١٩٤٣)

إبريق شاي - بناء يدوي بطريقة الشرائح - خزف حجري

ارتفاع (٣٠ سم)[1]

1-http//www.studiopottery.co.uk/html/pgal-dbr.html

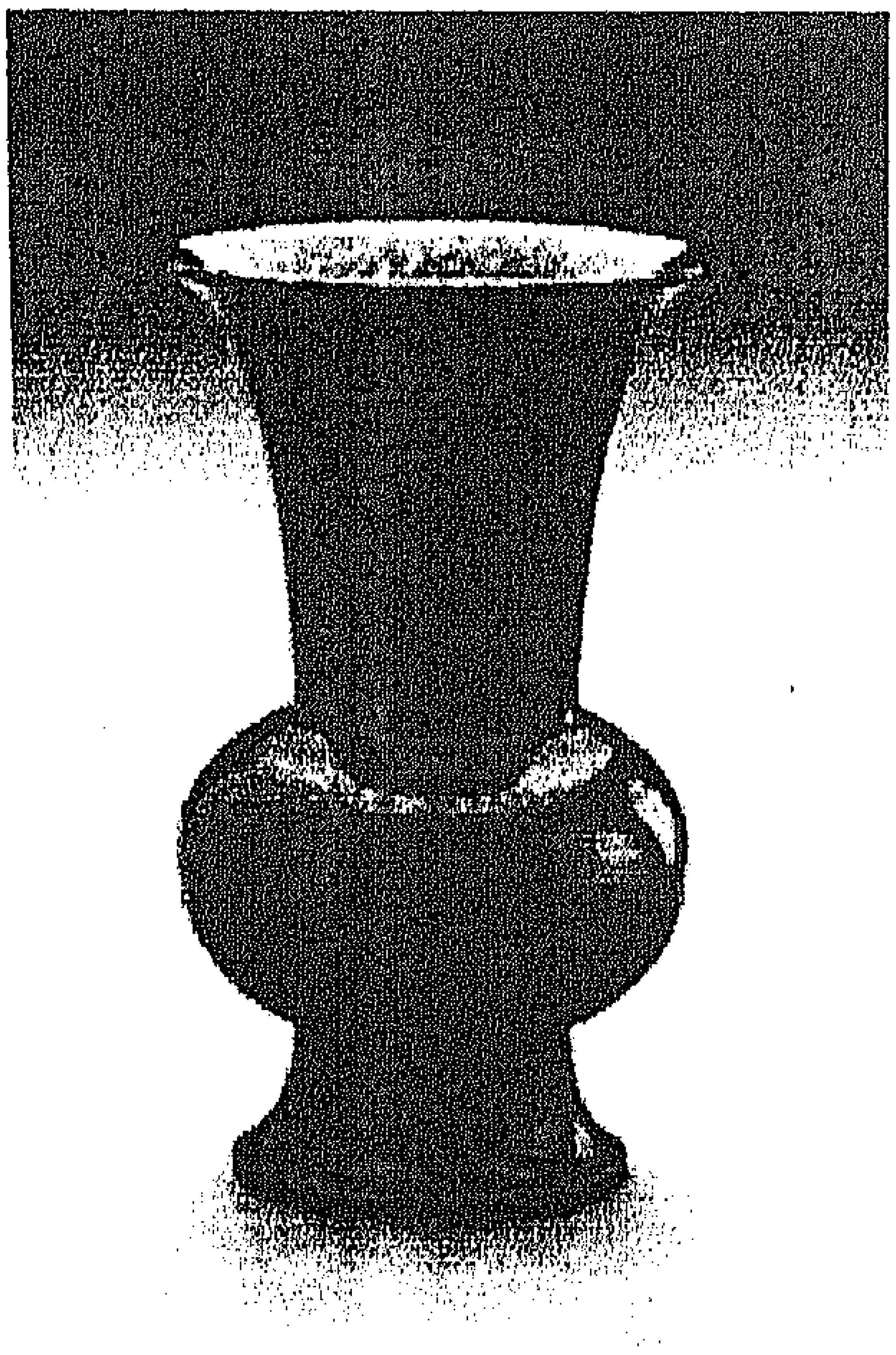


(36) **Duncan Ayscough**

بناء على العجلة ثم طلاء قبل حريق البسكويت

بعدها تعرض سطح العمل للكربون (اختزال) بحريق نشارة الخشب [1]

1-http//www.ceramicreview.com/links.asp

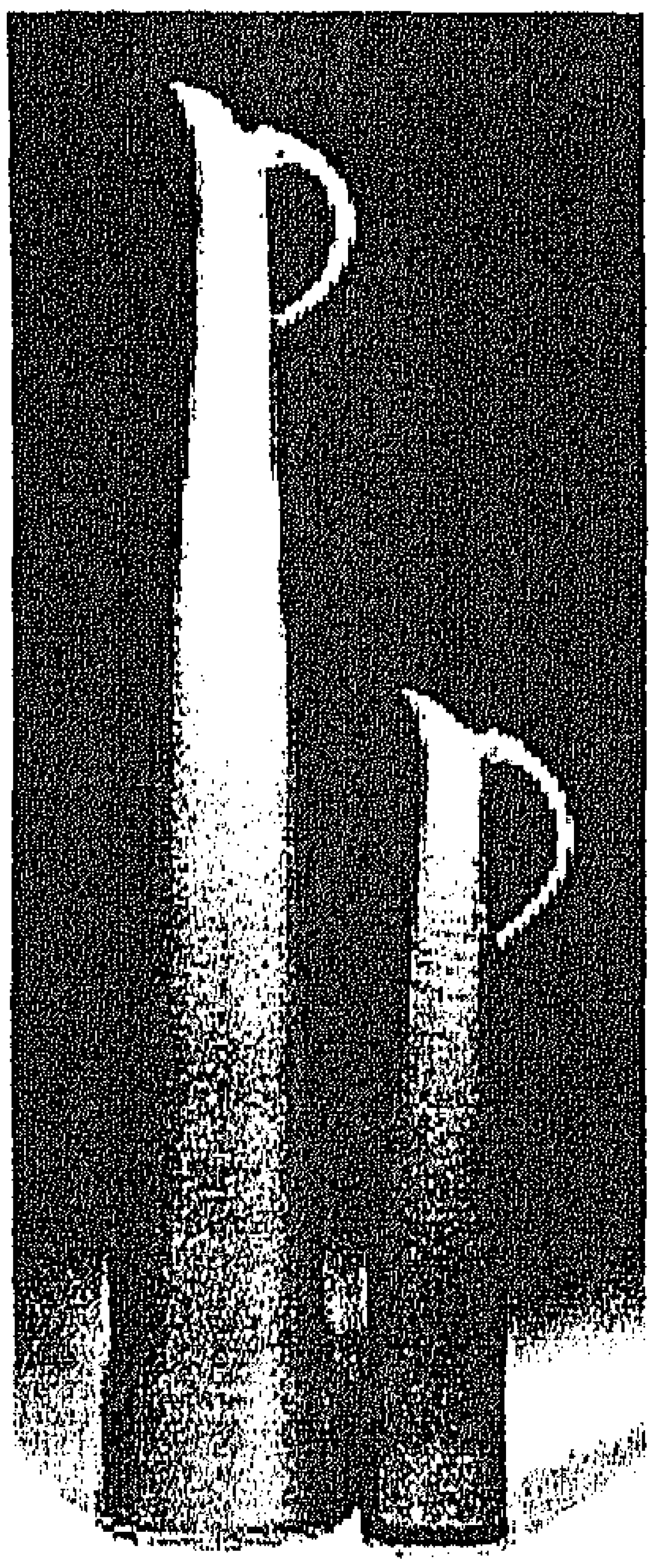


(37) **Charles Fergus Binns** – (١٨٥٧ - ١٩٣٤) بريطانيا

خزف حجري – مع طلاءات زجاجية (ارتفاع ٨ بوصة)

إنتاج عام ١٩٣١ (1)

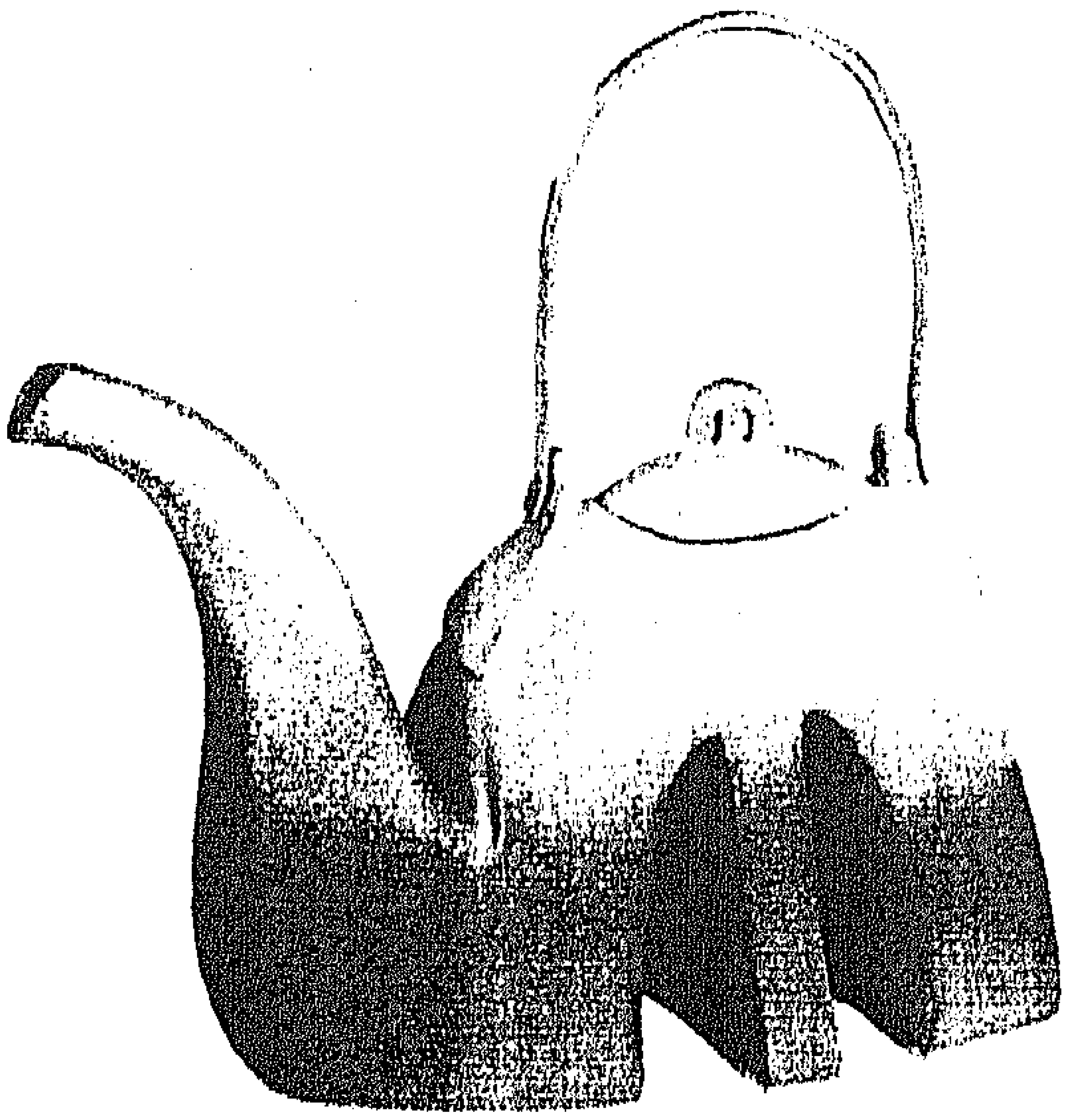
1-http//www.ceramicsmoseum.affred.edu/collections.html



(38) **Eddie & Margaret Curtis** - بريطانيا

خزف سيلادون ، (ارتفاع : ٢٥ سم ، و٤٣ سم) [1]

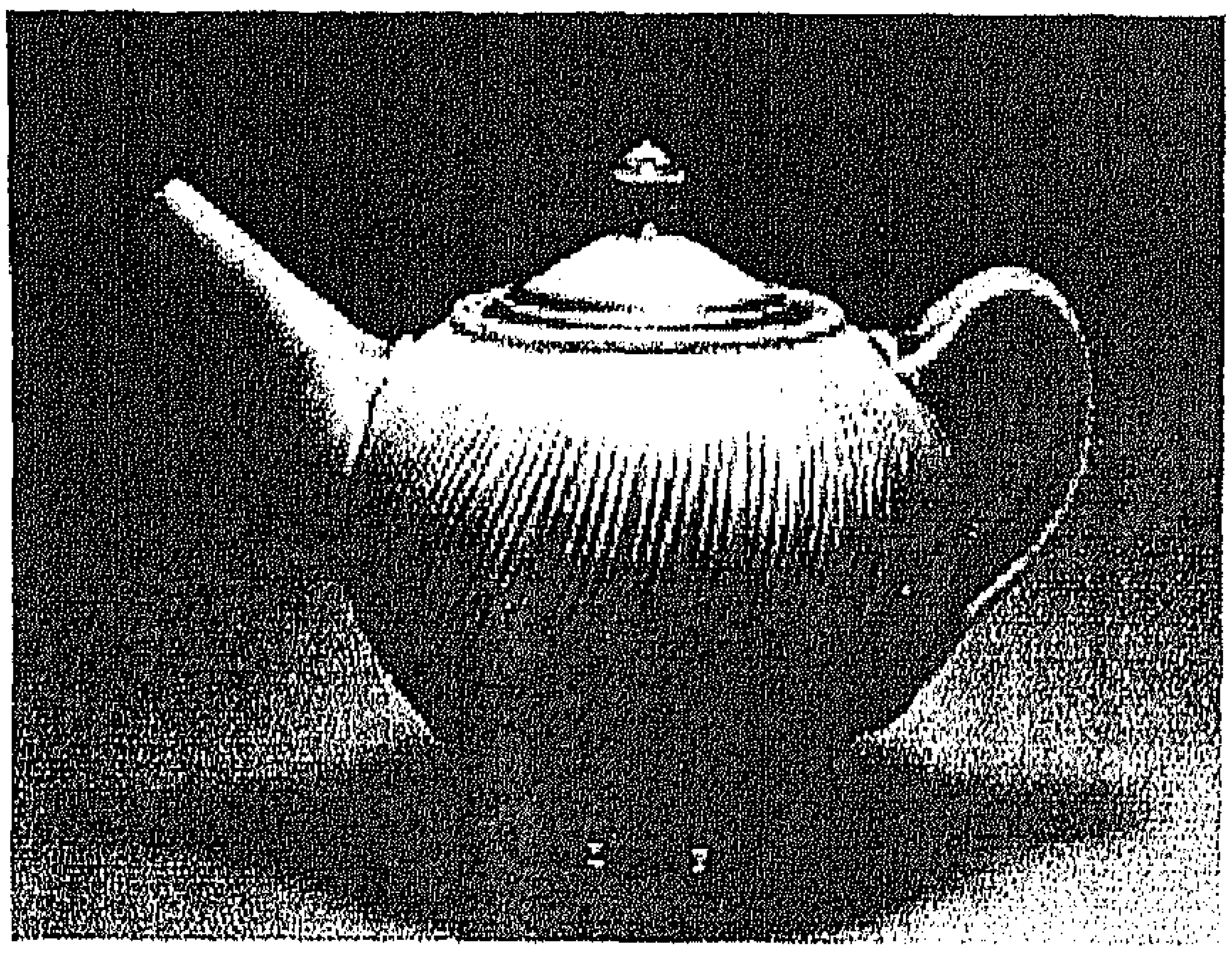
1-http//www.studiopottery.co.uk/html/n-ecuritis0602.html



(39) **Ezgi Hakan** - (١٩٧٩) تركيا

إبريق شاي بقبضة نحاسية [1]

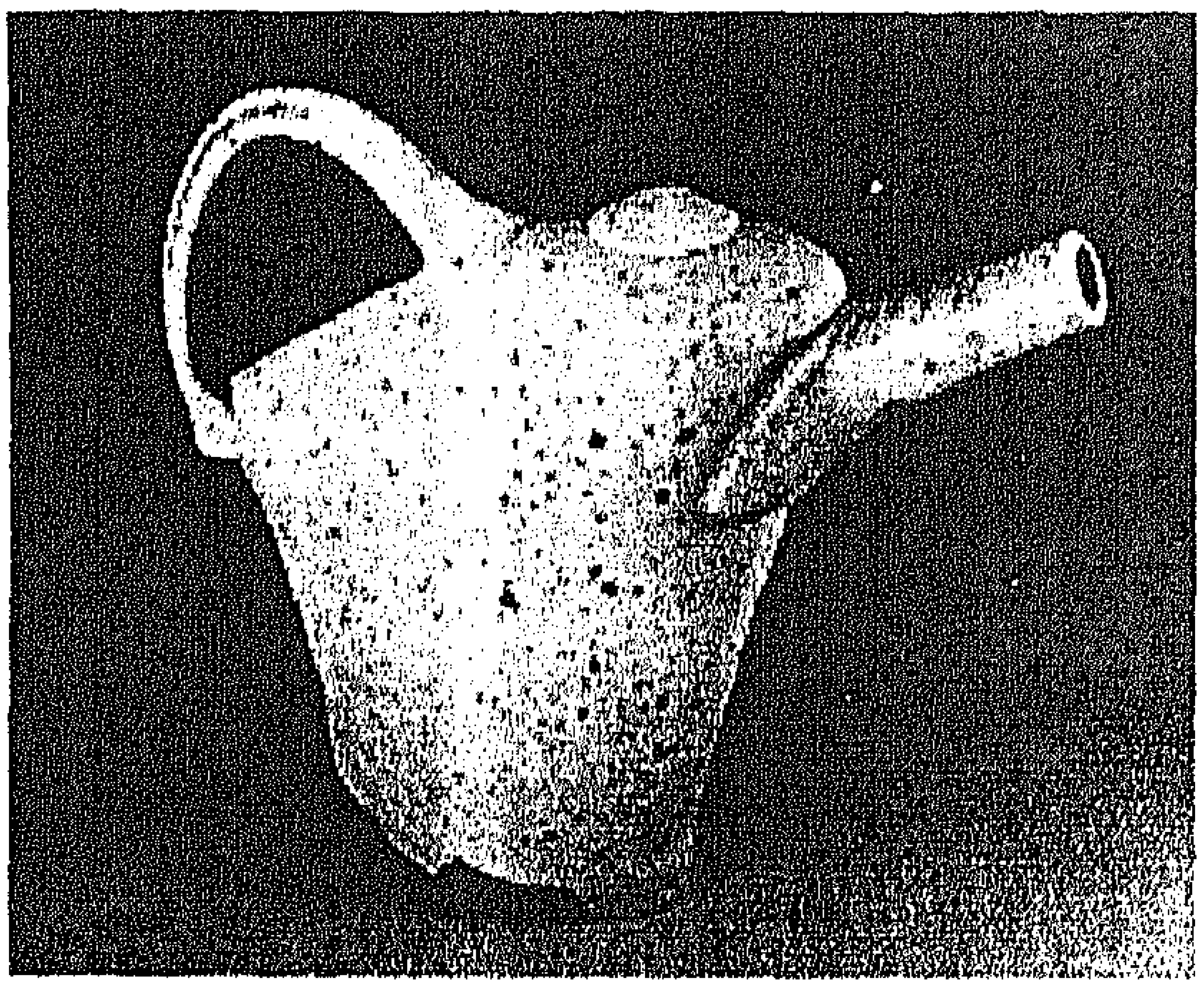
١- بينالي القاهرة الدولي السادس للخزف ، ٢٠٠٢، ص ١٤٢ .



(40) **Autumn Cipala** - إسبانيا

إبريق شاي خزفي ، حريق ملحي بالخشب
قياس (١٠ × ٧ × ٧)[1]

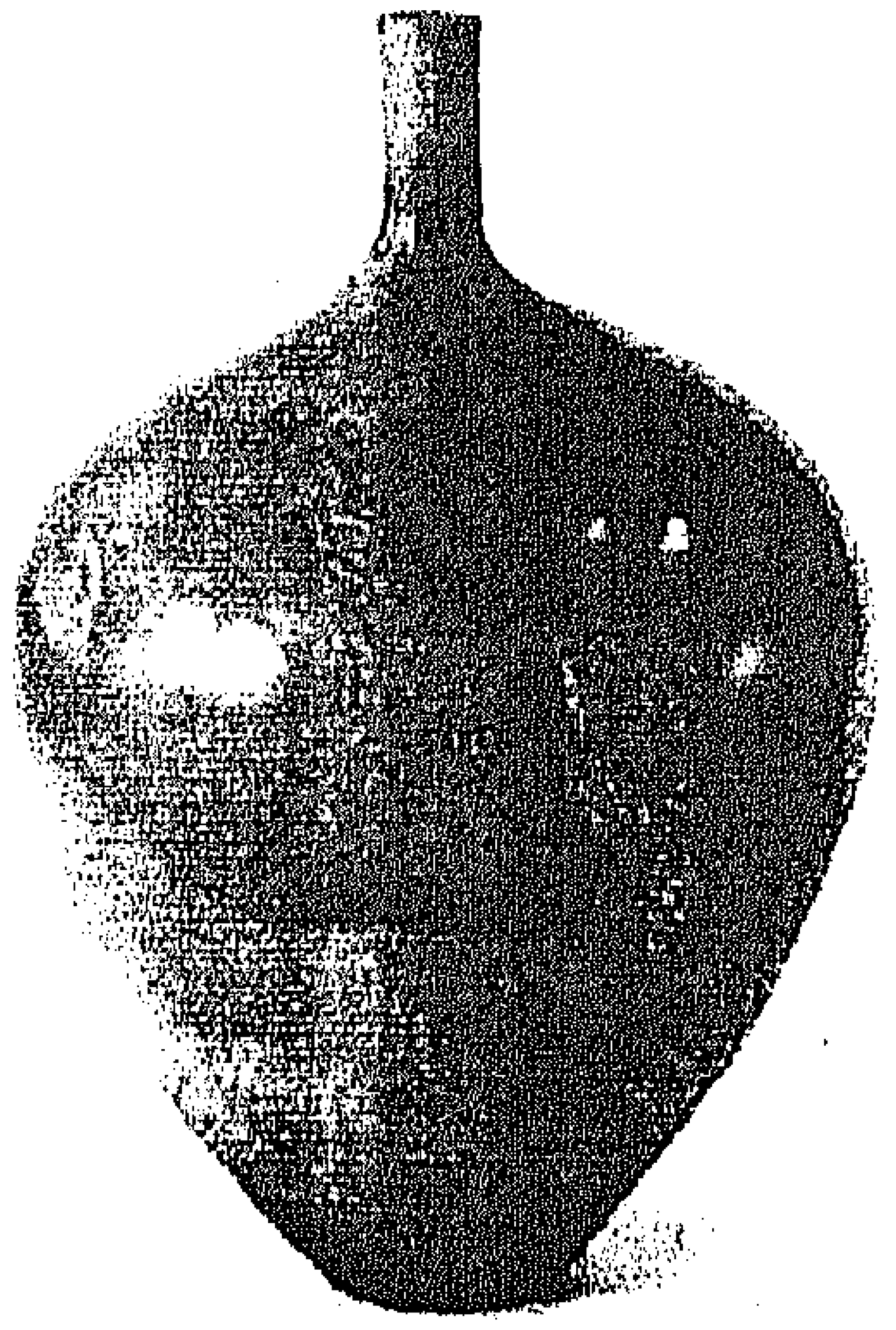
1-http//www.art-craftpa.com/awards.html



(41) **Minerva Chango** - فنزويلا

إبريق شاي ، قياس (٩ × ٦) بوصة (1)

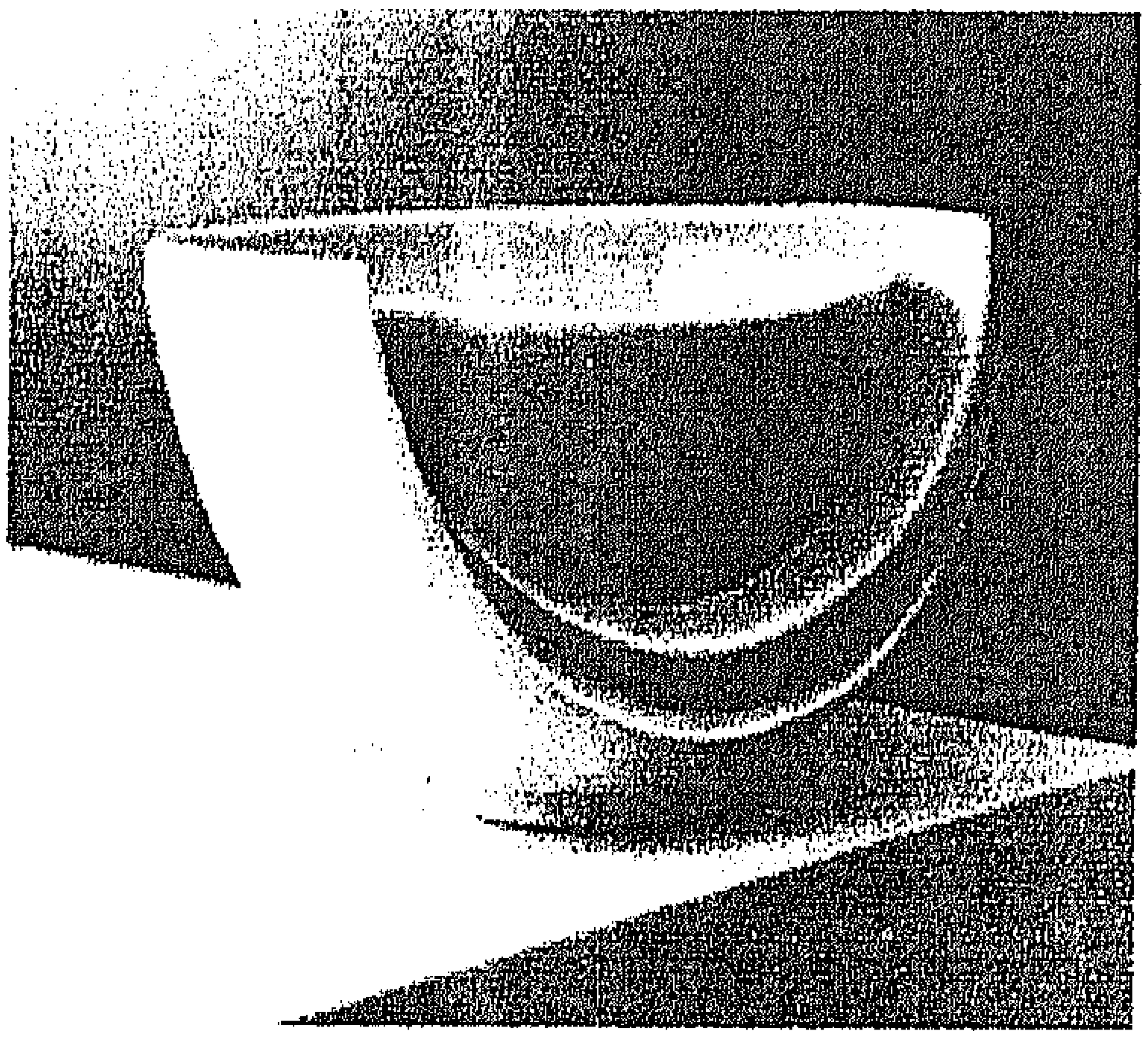
1- http//www.ceramicsculpture.com/artist/links 6



(42) **Christine Gittins** - بريطانيا

شكل خزفي تقليدي كلاسيكي محروق بدرجة حرارة منخفضة ومنفذ على الدولاب مع تنعيم وتلميع للسطح [1]

1-http//www.studiopottery.co.uk/html/pgal-chgi.html-9k



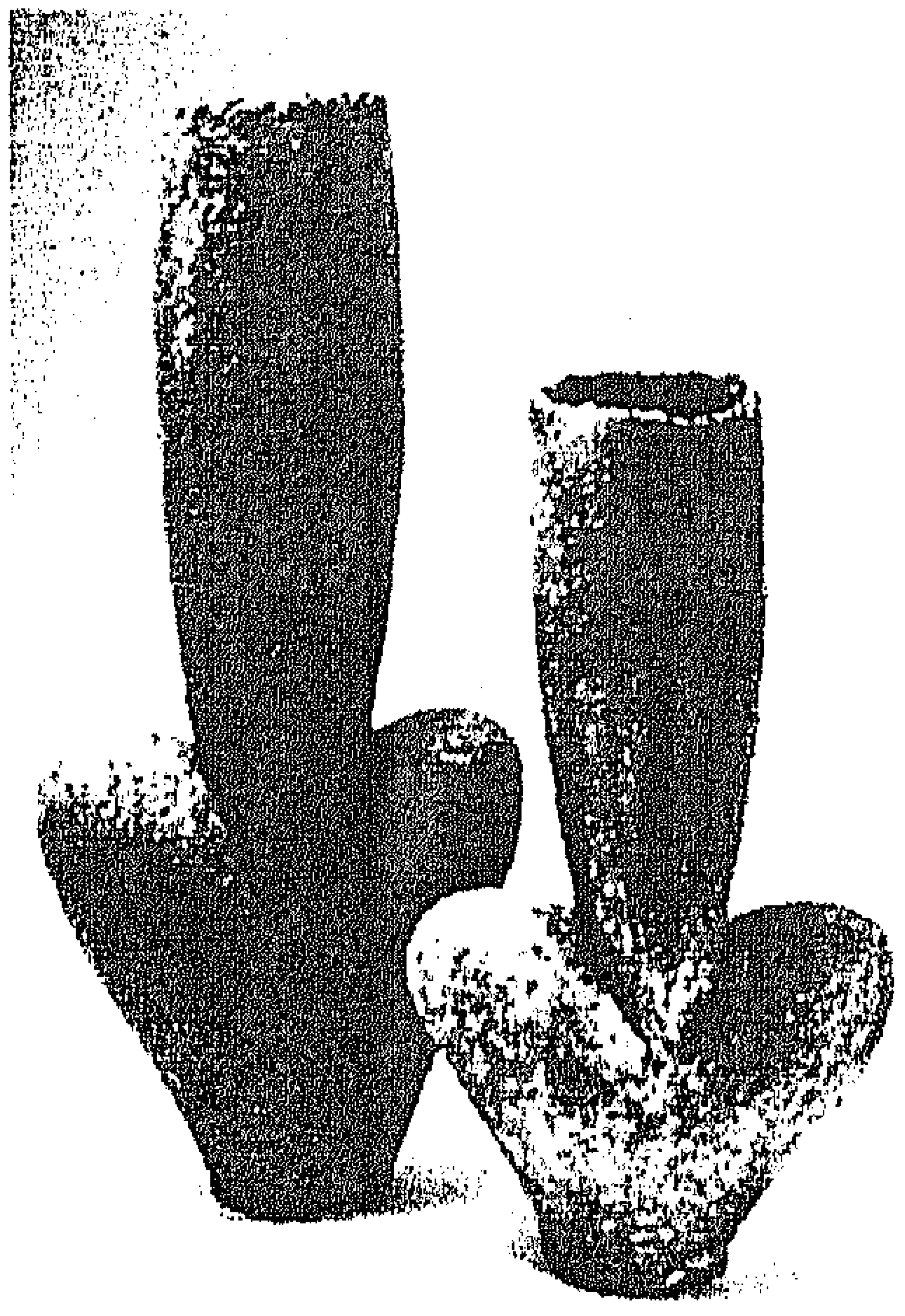
(43) **Sarah-Jane Selwood** - (١٩٦٩) اسكوتلاندا

اسم العمل (طقطقة الثلج) نفذ على الدولاب وتم تقطيعه وتغييره

إنتاج عام ٢٠٠١

قياس (ارتفاع ١٠× قطر ١٣ سم) (١)

1-http//www.studiopottery.co.uk/html/pgal-sjs.html-12k

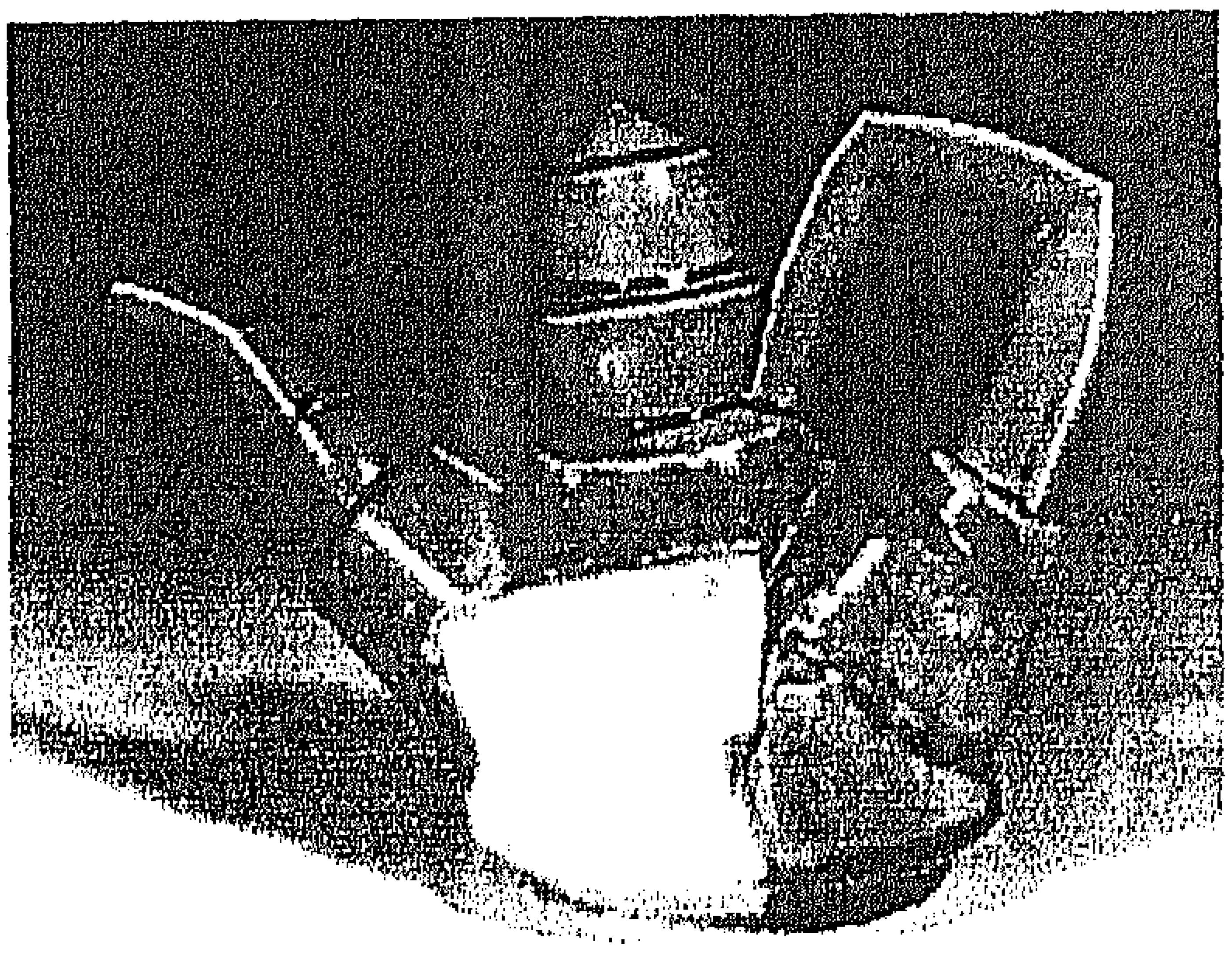


(44) **Raewyn Atkinson** - بريطانيا

اسم العمل (زهريتان بشكل قلب) ، خزف حرق بدرجة حرارة (١١٥٠c°)

قياس (الارتفاع ٥٠ و ٣٨ سم) [1]

1-http//www.lopdell.org.nz/online/portage/e-atkinson.html-7k



(45) **Mark Delaitsch** – ألمانيا

إبريق خزف ، حريق منخفض ، قياس (٨ × ٧ × ٥ بوصة)[1]

1-http//www.art-craftpa.com/sfpnl.html

(46) **Minerva Chango** - فينزويلا

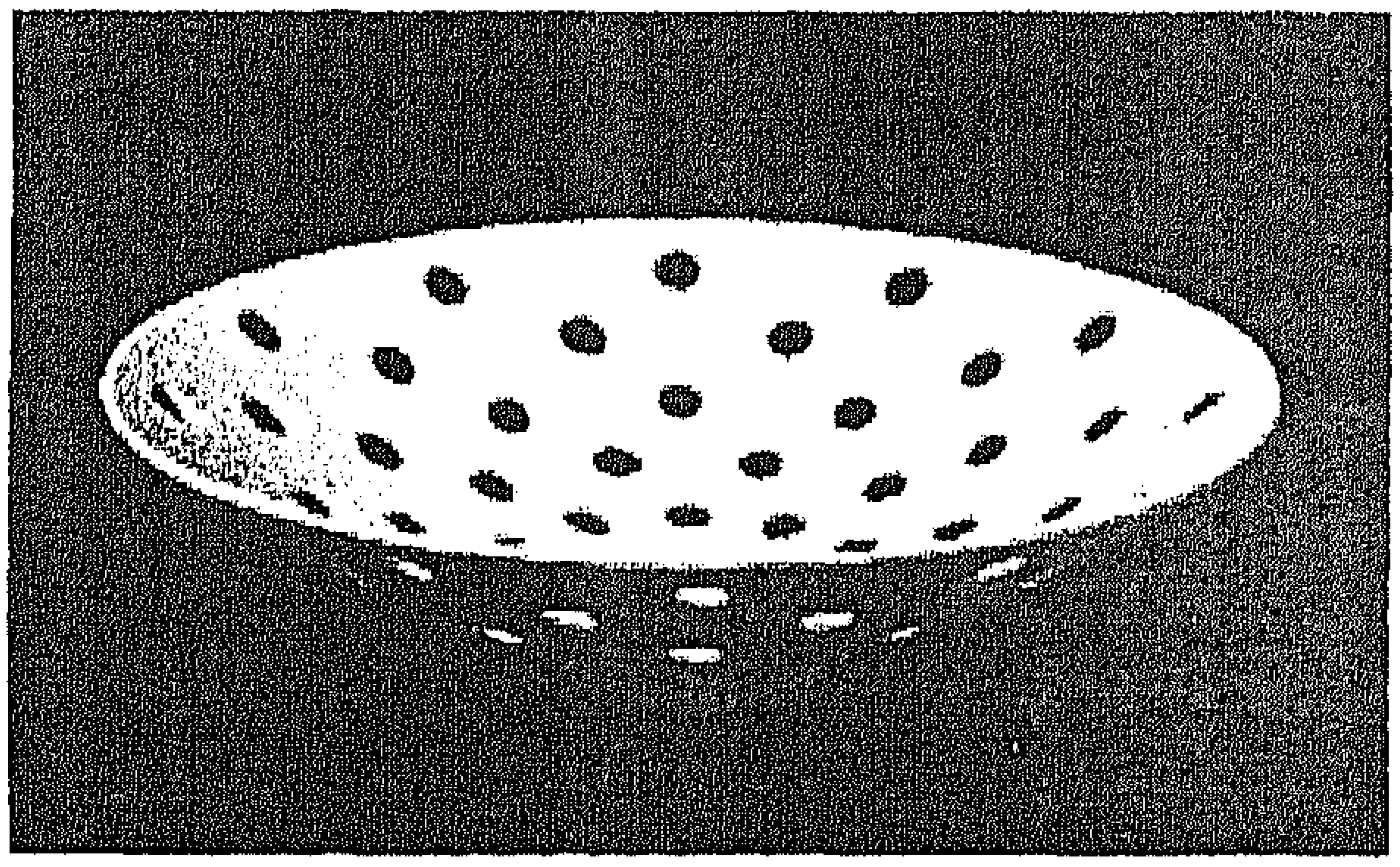
إبريق شاي طولاني ، قياس (١٠ × ٧ بوصة) [1]

1- http//www.ceramicsculpture.com/artist/links 6

(47) **Marisa Altepost** - (1942) سويسرا

إبريق شاي - حريق غاز بدرجة حرارة (١٢٨٠°c) (1)

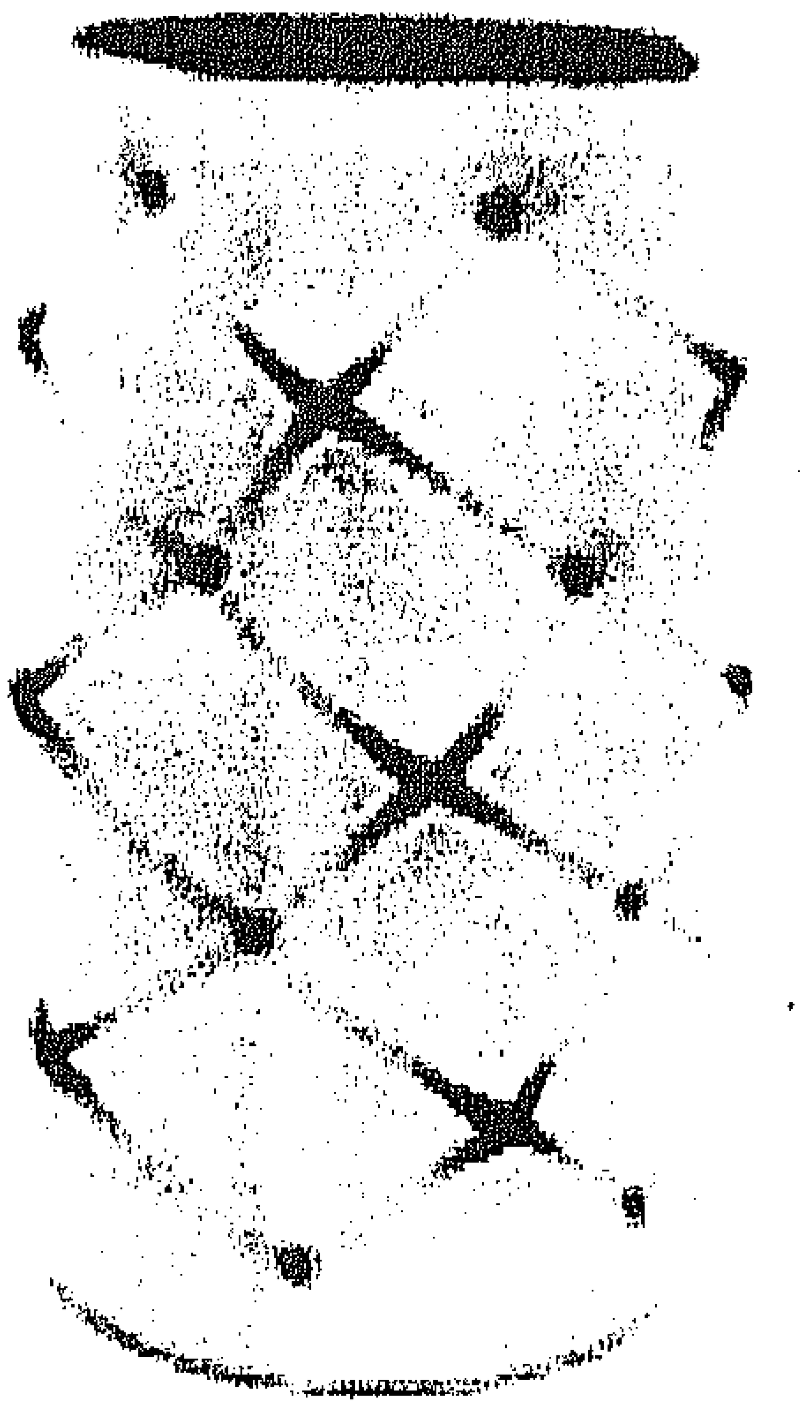
1-http//www.claystation.com/gallery/virtual-gallrries.html



(48) **John Parker** - (١٩٤٧) بريطانيا

وعاء نقذ على الدولاب ، قياس (٣٧,٥ × ١٣ سم) [1]

1-http//www.johnparkerboats.co.uk/-4k



(49) **Gustavo Perez -** (١٩٥٠) ألمانيا

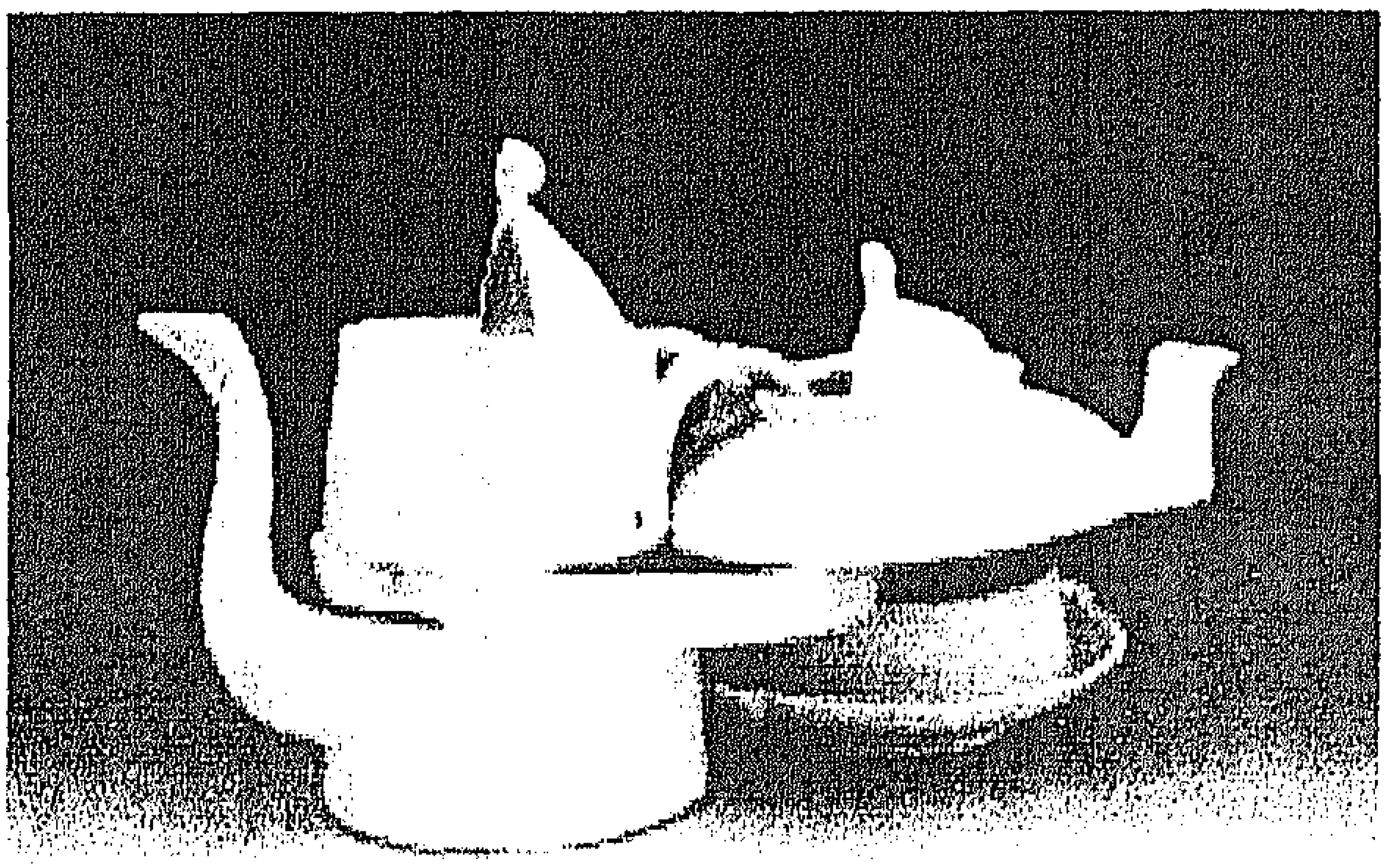
وعاء من الفخار[1]

1-http//www.garthclark.com/gallery/previousexhibtion.txt

(50) **Mark Hewitt** - (١٩٥٥) بريطانيا

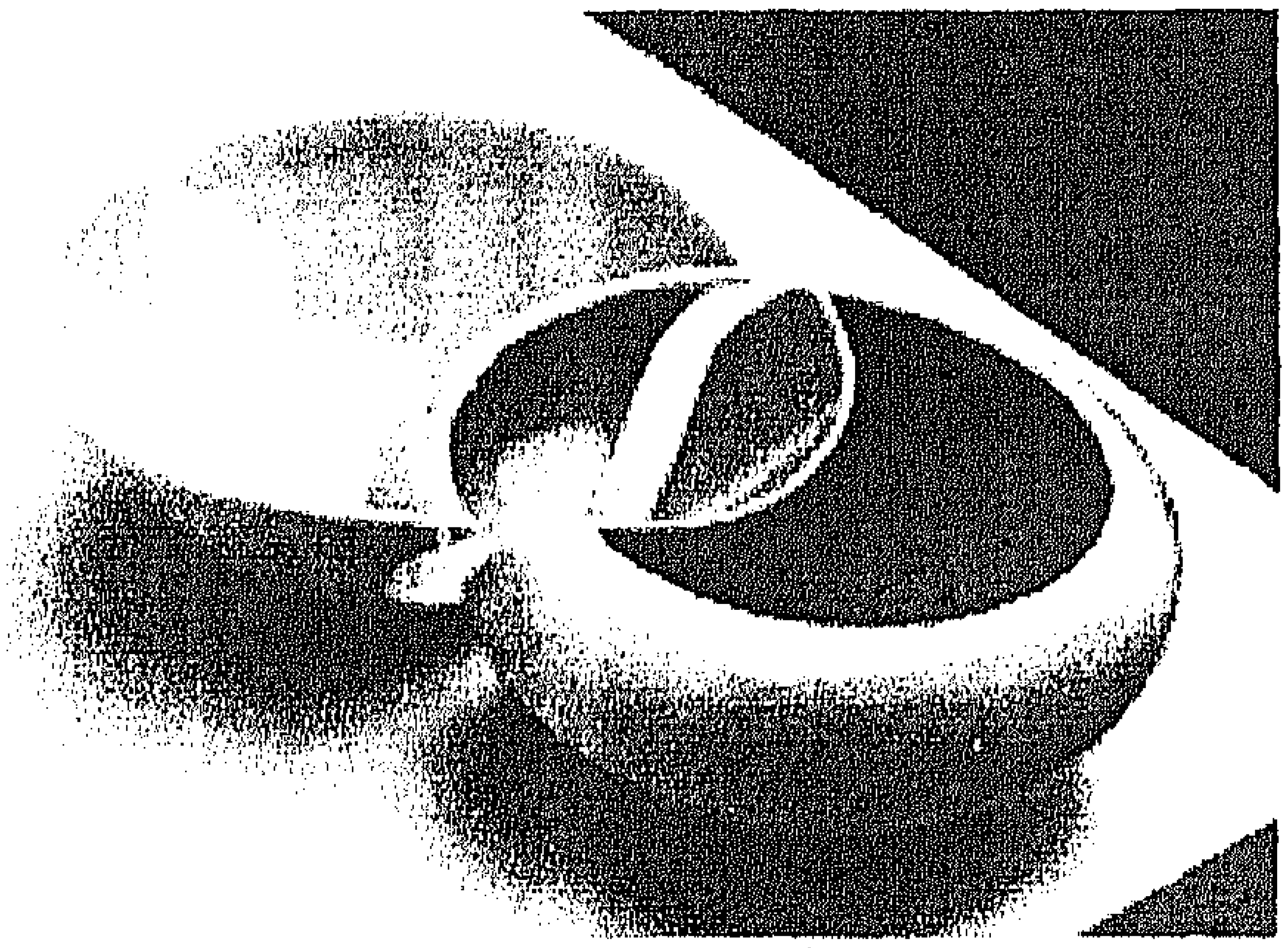
زهرية جداريه بطلاء زجاجي ملحي أزرق ، ارتفاع (١٢ بوصة) [1]

1- http//www.ceramicsculpture.com



(51) **Arman** - (١٩٢٨) فرنسا
الإبريق المتكسر والمتعدد ، إنتاج عام ١٩٩٤ (1)

1- http//www.Garthclark.com/gallery/Artists

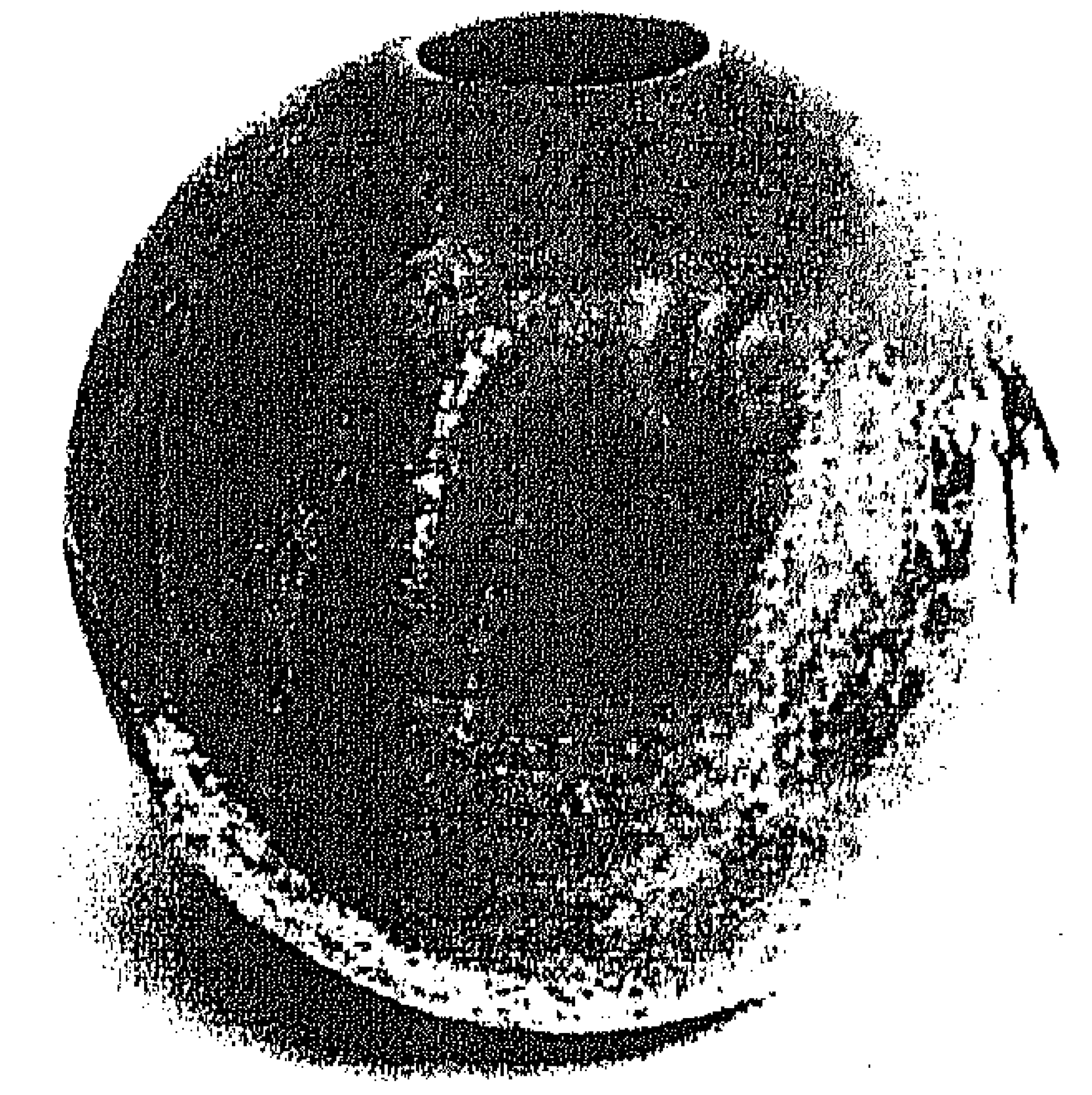


(52) **Sarah-Jane Selwood** - (١٩٦٩) اسكوتلاندا

اسم العمل (طقطقة الثلج ـ وعاء مزدوج) نفذ على الدولاب وتم تقطيعه وتغييره

إنتاج عام ٢٠٠١ ، قياس (٢٤× ١١ سم) (١)

1-Ibid.

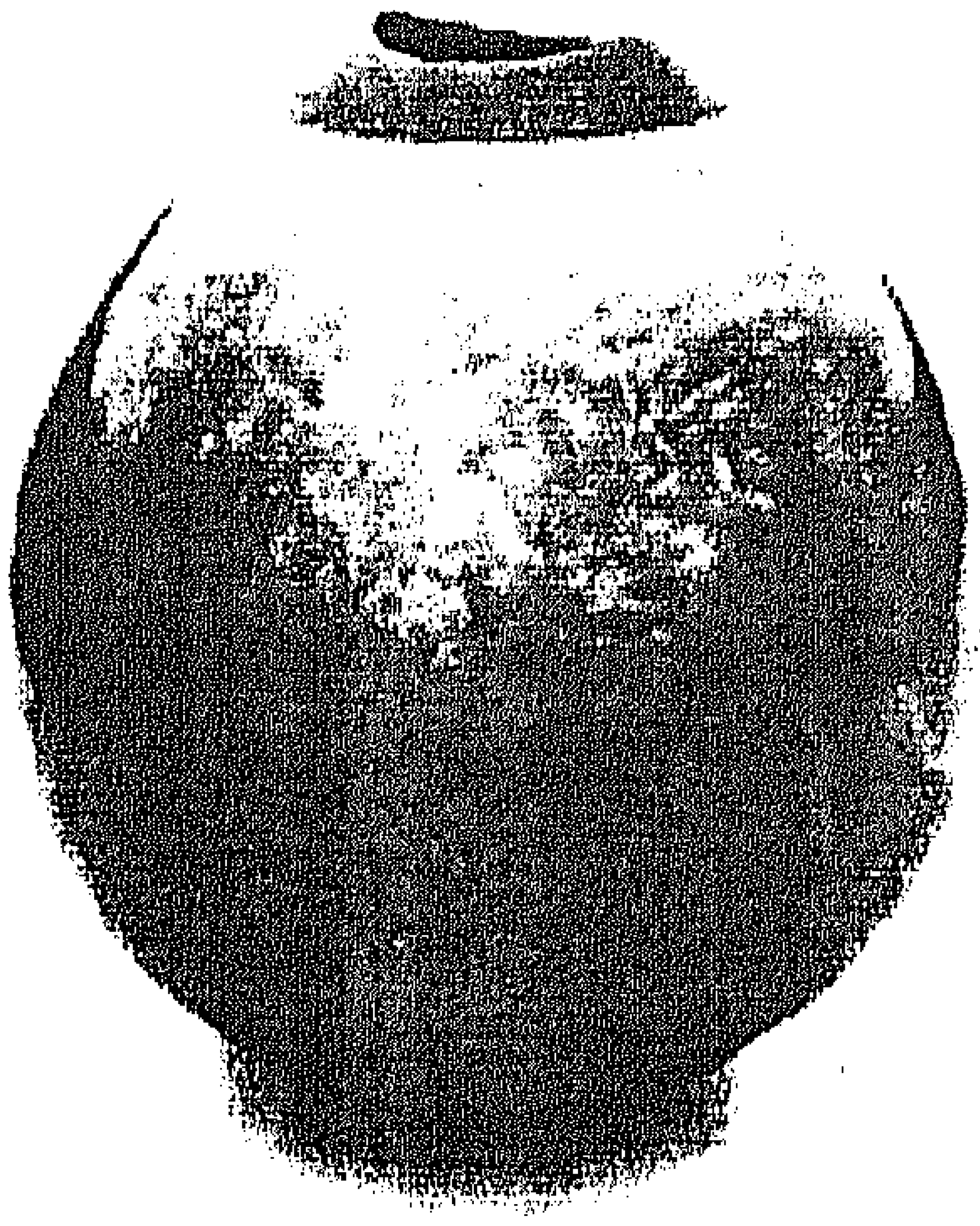


بريطانيا (١٩٤٣) - **David Brown** (53)

شكل كروي ، خزف حجري منفذ بطريقة الدولاب ، جزء من سلسلة أعمال لاكتشاف الصفات الدقيقة لألوان وملامس الطلاءات الزجاجية

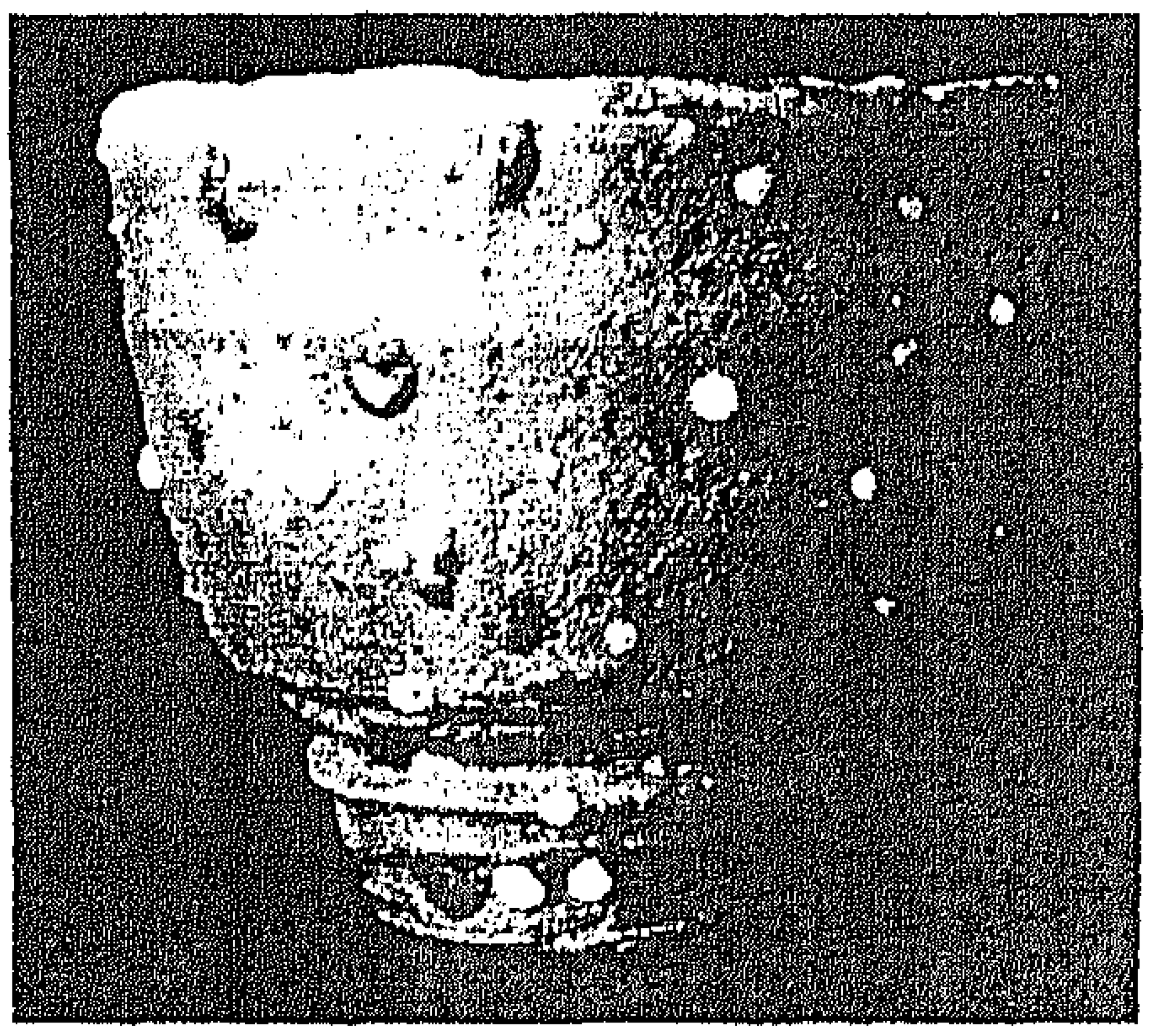
ارتفاع (١٢ سم) (١)

1-Ibid.



(54) **Andrew Hill** - بريطانيا (١٩٦٤)
إنتاج عام (٢٠٠٠) [1]

1-http//www.laburnumceramics.co.uk/itm00076.html-12k



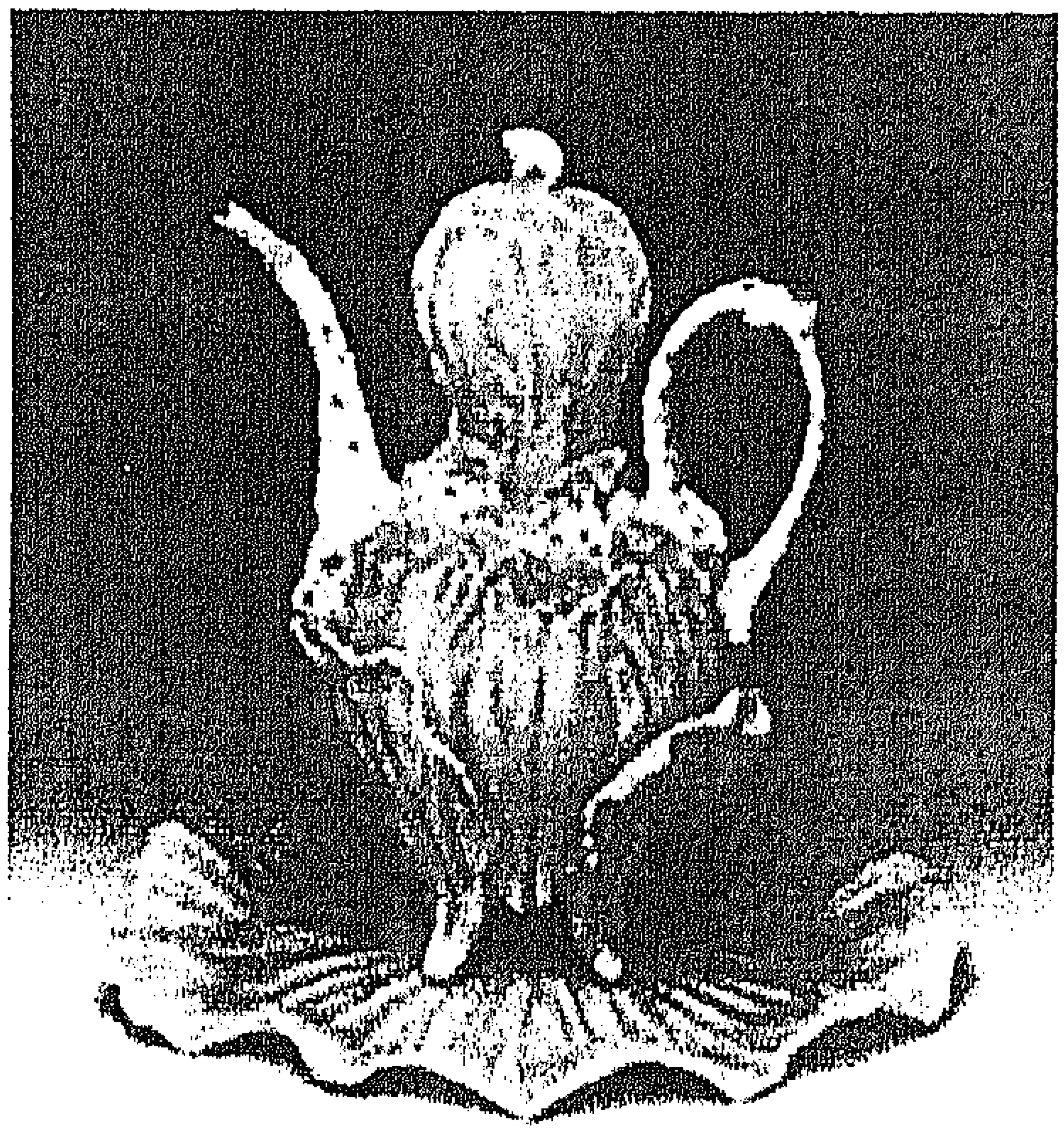
(55) Richard Launder - بريطانيا

وعاء شاي ، دخل فيه جروج من الغرانيت مع الملح ،

حريق بدرجة حرارة (١٣٠٠ c°)

ارتفاع (١١سم) إنتاج عام ١٩٨٧

1- Janet Mansfield : salt-glaze ceramics p:77



(56) Bonnie Seeman

إبريق شاي ، خزف حريق ملحي

قياس (١٠ × ٥ بوصة) [1]

1-http//www.functionart.com/AM/artists/seemanB.html

(57) **David Brown** - (١٩٤٣) بريطانيا

إبريق شاي مبني بطريقة البناء المباشر بالشرائح والضغط ، خزف حجري أصفر ارتفاع (٢٨سم) تقريباً [1]

1-Ibid.

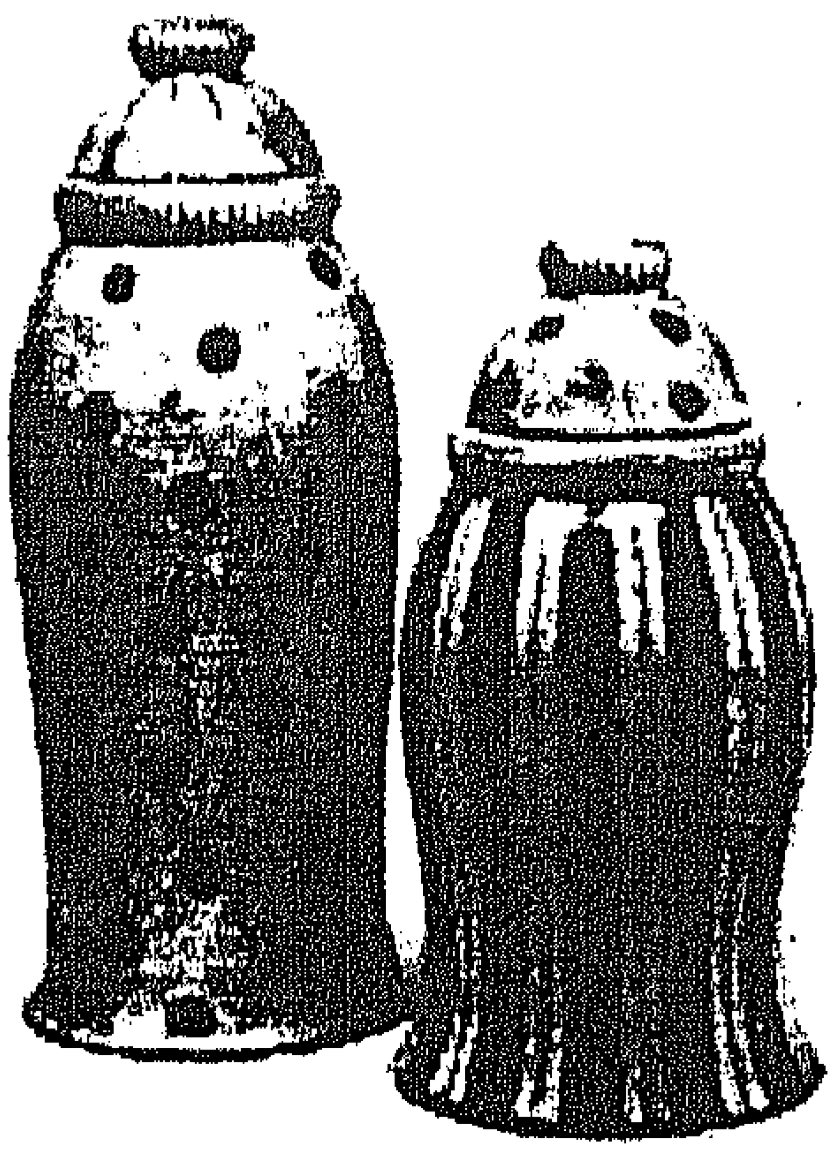
(58) **Karen Bunting** - بريطانيا

إبريقين ، الأطول (٣٥سم) ، محززة ومرصّعة بالأكاسيد على الطلاء الزجاجي الخام (قبل الحريق)

الألوان الكتيمة خليط من أكاسيد الكوبالت والحديد والمنغنيز

الحريق بفرن يعمل على غاز البروبين بدرجة حرارة (١٢٨٠°c) [1]

1-http//www.ceramicreview.com/issue-details.asp? P-issue=182-33k



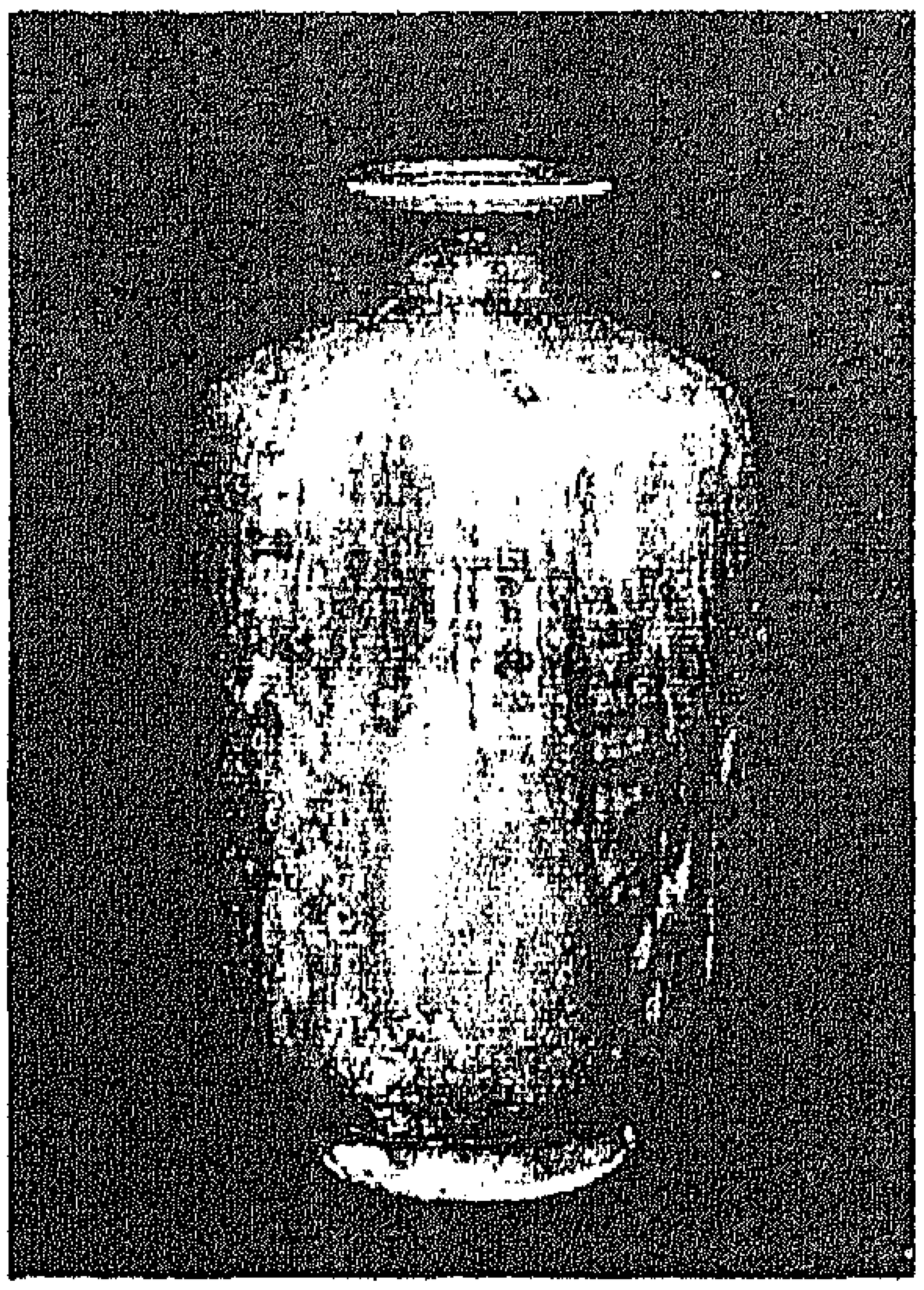
(59) **Karen Bunting** - بريطانيا

جرّتين ، الأطول (٣١سم) ، محززة ومرصّعة بالأكاسيد على الطلاء الزجاجي الخام (قبل الحريق)

الألوان الكتيمة خليط من أكاسيد الكوبالت والحديد والمنغنيز

الحريق بفرن يعمل على غاز البروبين بدرجة حرارة (١٢٨٠°c) [1]

1-Ibid.



(60) **David Fry** - بريطانيا

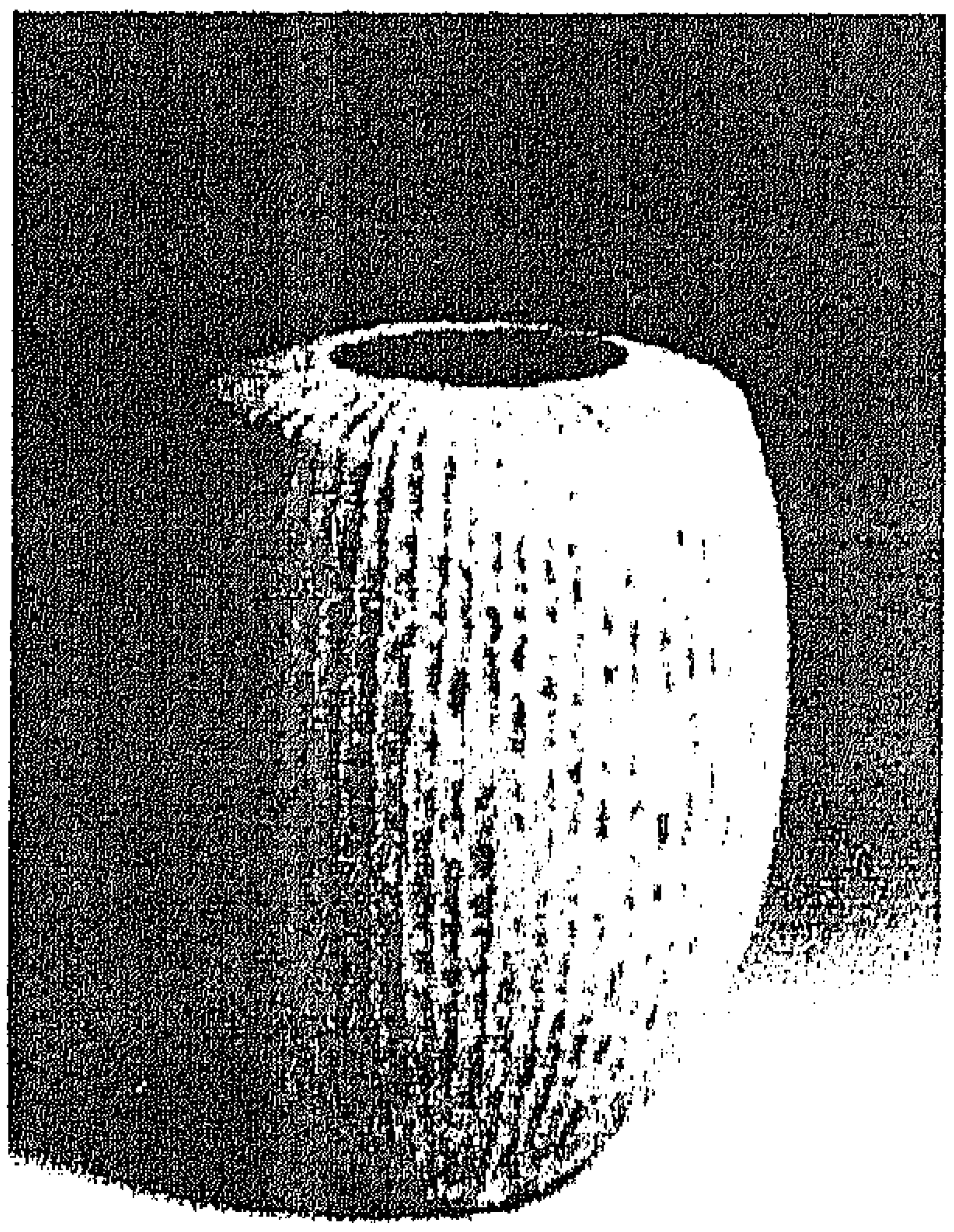
طلاء أحمر مختزل ، قطر (٨ بوصة) (١)

1-http//www.ceramicreview.com/links.asp

(61) **Austin Lindsey** - بلجيكا

زهرية خزف حجري حريق خشب ، قياس (١٢ × ٨ بوصة) [1]

1- http//www.ceramicsculpture.com/e-annex/main.html

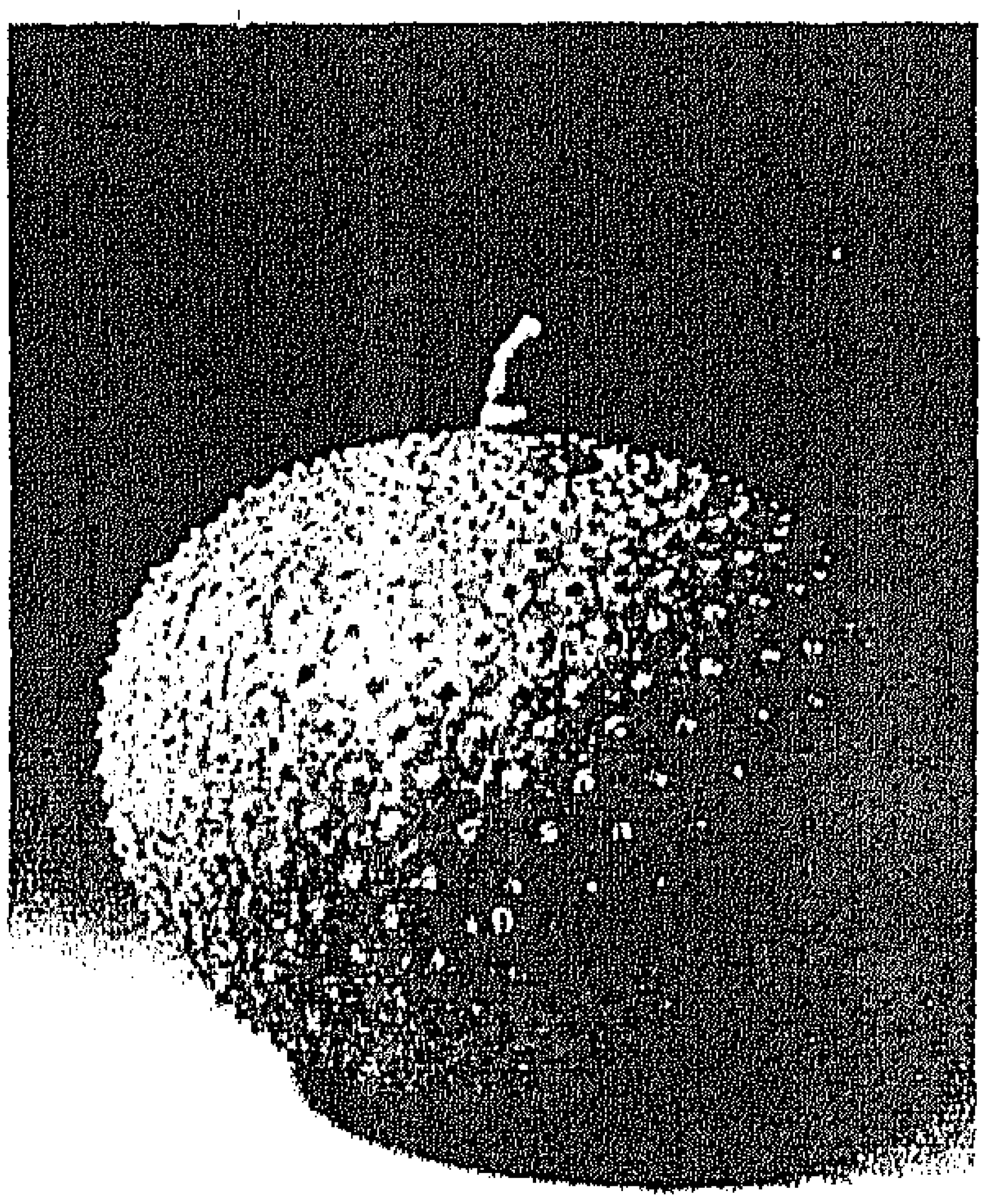


(62) **Peter Beard** - (١٩٥١) بريطانيا

زهرية بناء بطريقة الدولاب(ارتفاع ٢٨سم)

حريق بفرن كهربائي بدرجة حرارة (١٢٨٠ c°) [1]

1-http//www.studiopottery.co.uk/html/pgal-pb.html



(63) **Peter Beard** - (١٩٥١) بريطانيا

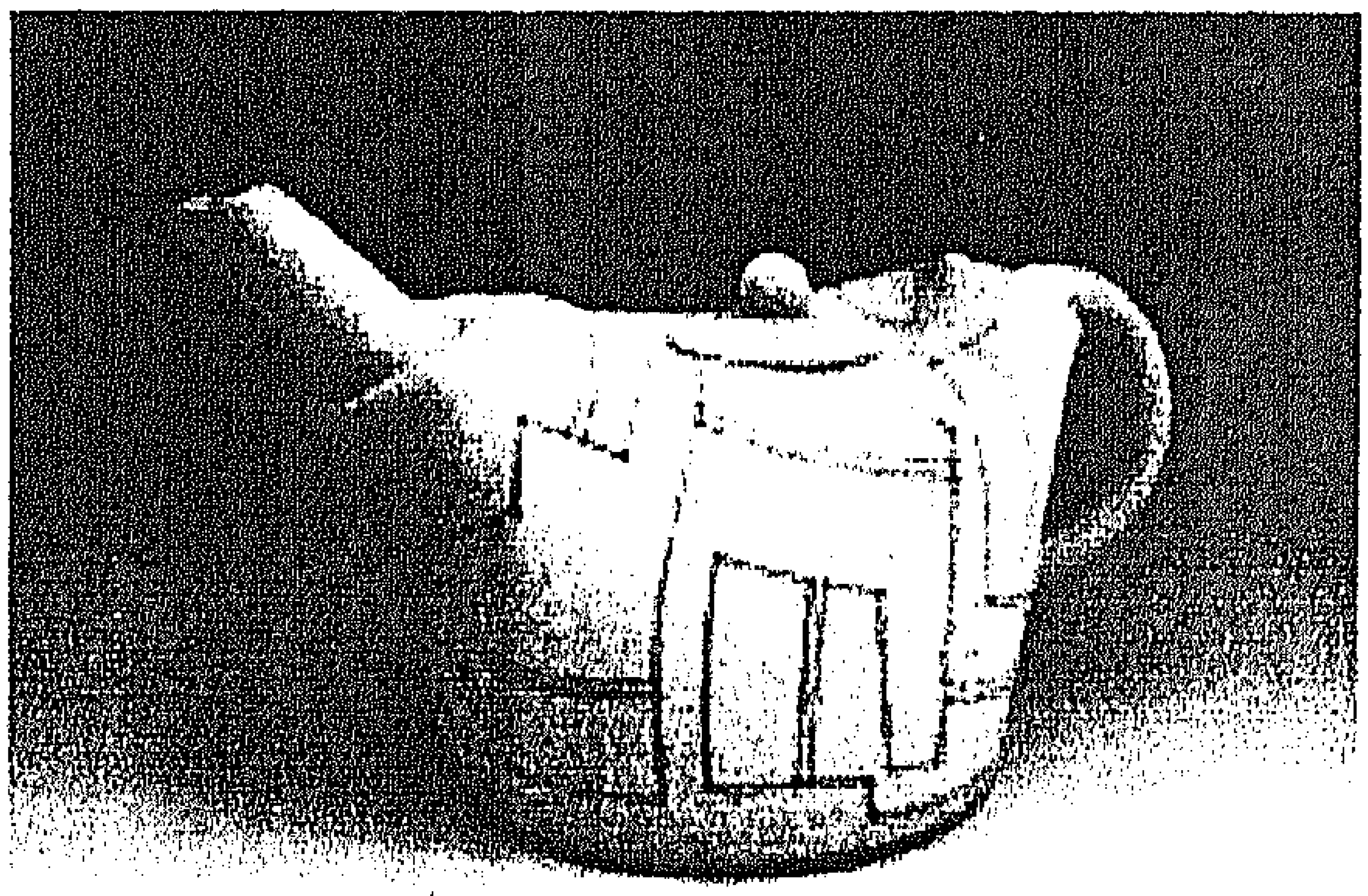
جرّة كروية مع نقاط بارزة ، خزف حجري مع طلاء زجاجي ، (ارتفاع ٣٣سم)

حريق بفرن كهربائي بدرجة حرارة (١٢٨٠ c°) (١)

1-Ibid.

(64) **Ewen Henderson** - بريطانيا (١٩٣٤- ٢٠٠٠)
زهرية كبيرة (ارتفاع ٦١سم) ، إنتاج عام ١٩٩٢[1]

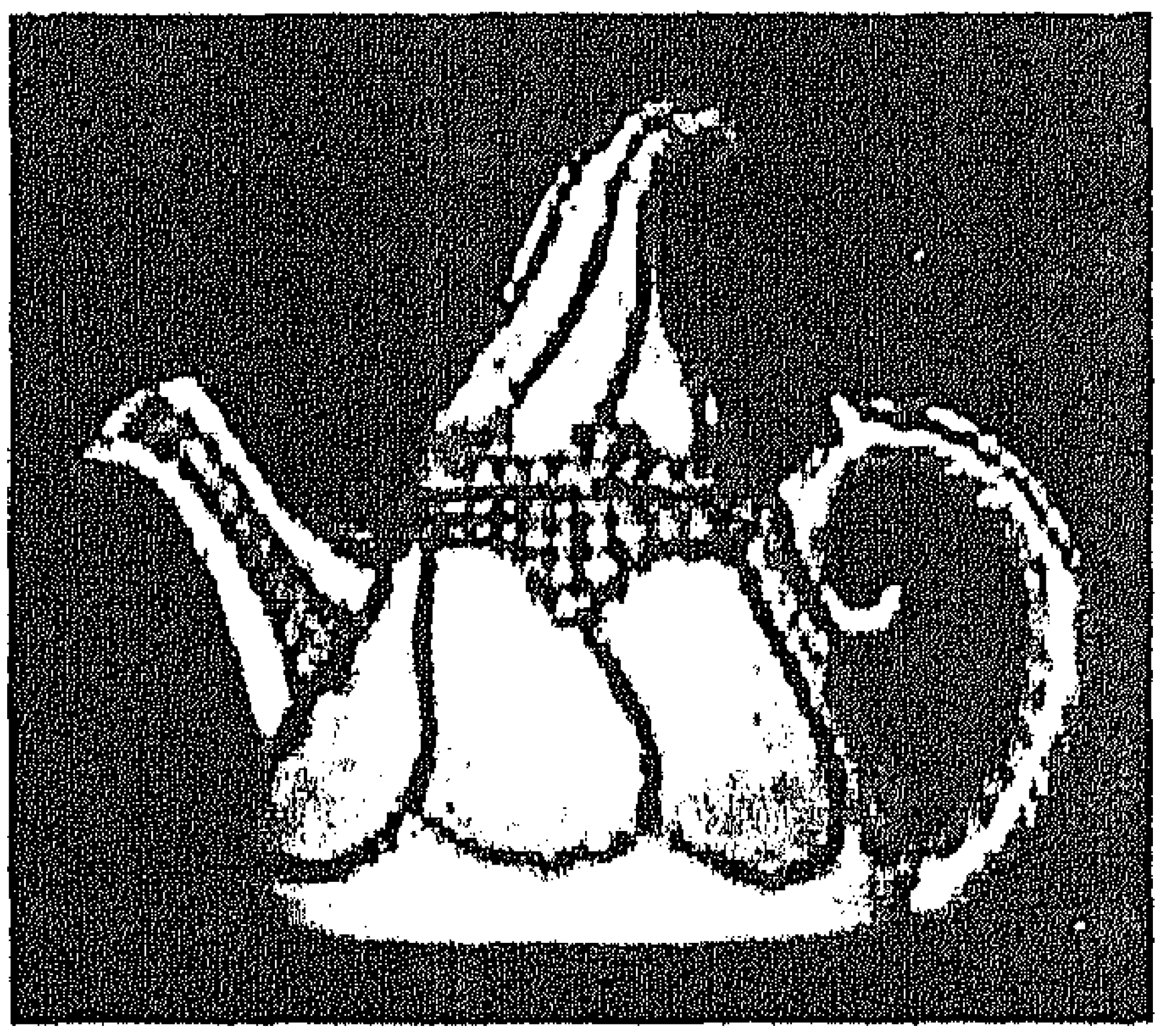
1- http//www.ceramicsculpture.com/pages-henderson/EH-intro-MR.html



(65) **Gustavo Perez** – (١٩٥٠) ألمانيا

إبريق شاي[1]

1-http//www.garthclark.com/gallery/previousexhibtion.txt



(66) **David Smith** - بريطانيا

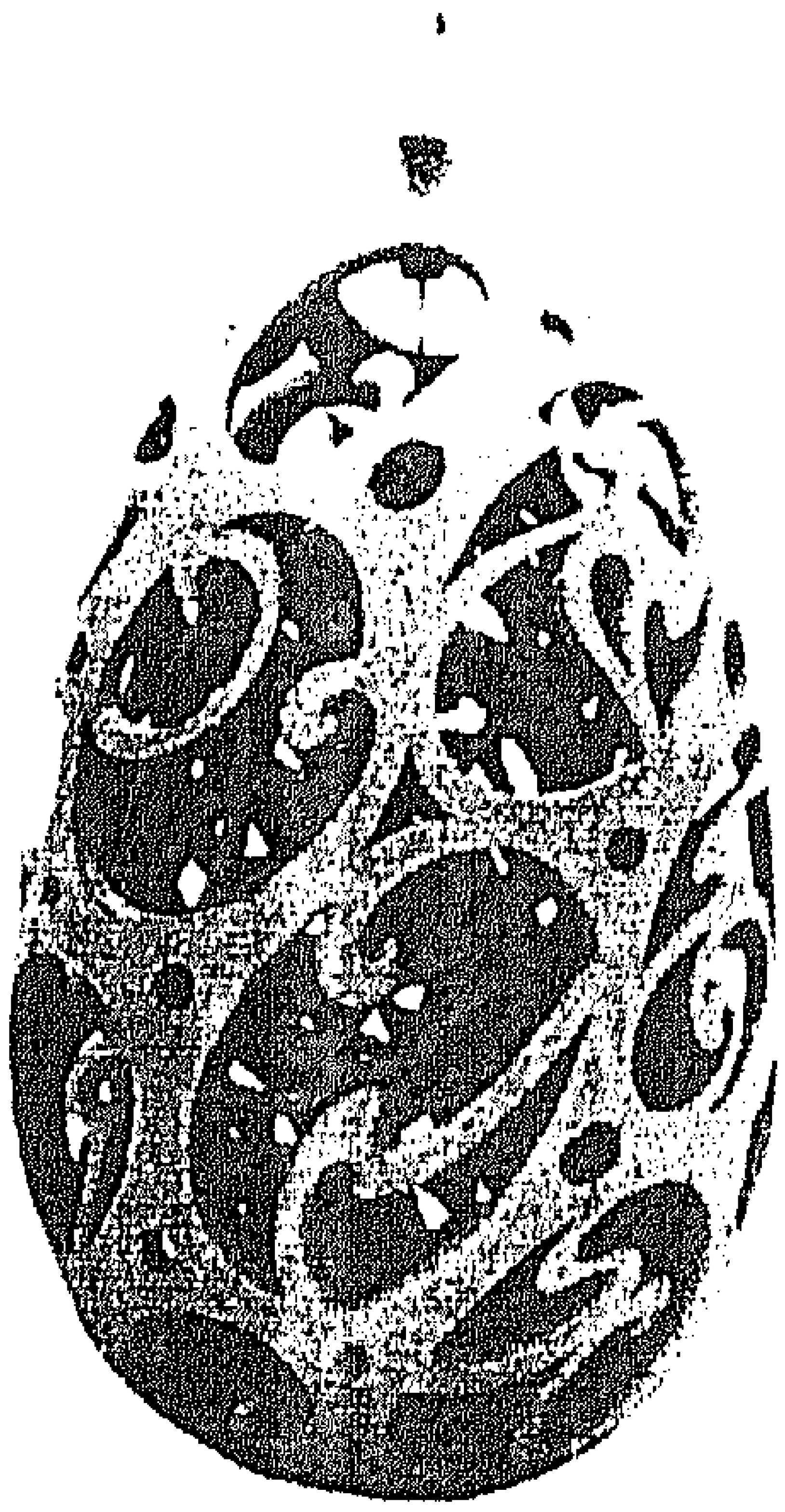
اسم العمل (إبريق شاي مبهج) ، قياس (١٩ × ١٥سم) [1]

1- http//www.ceramicsculpture.com/artist/links 5

(67) **Maria Teresa Sbravati** - إيطاليا

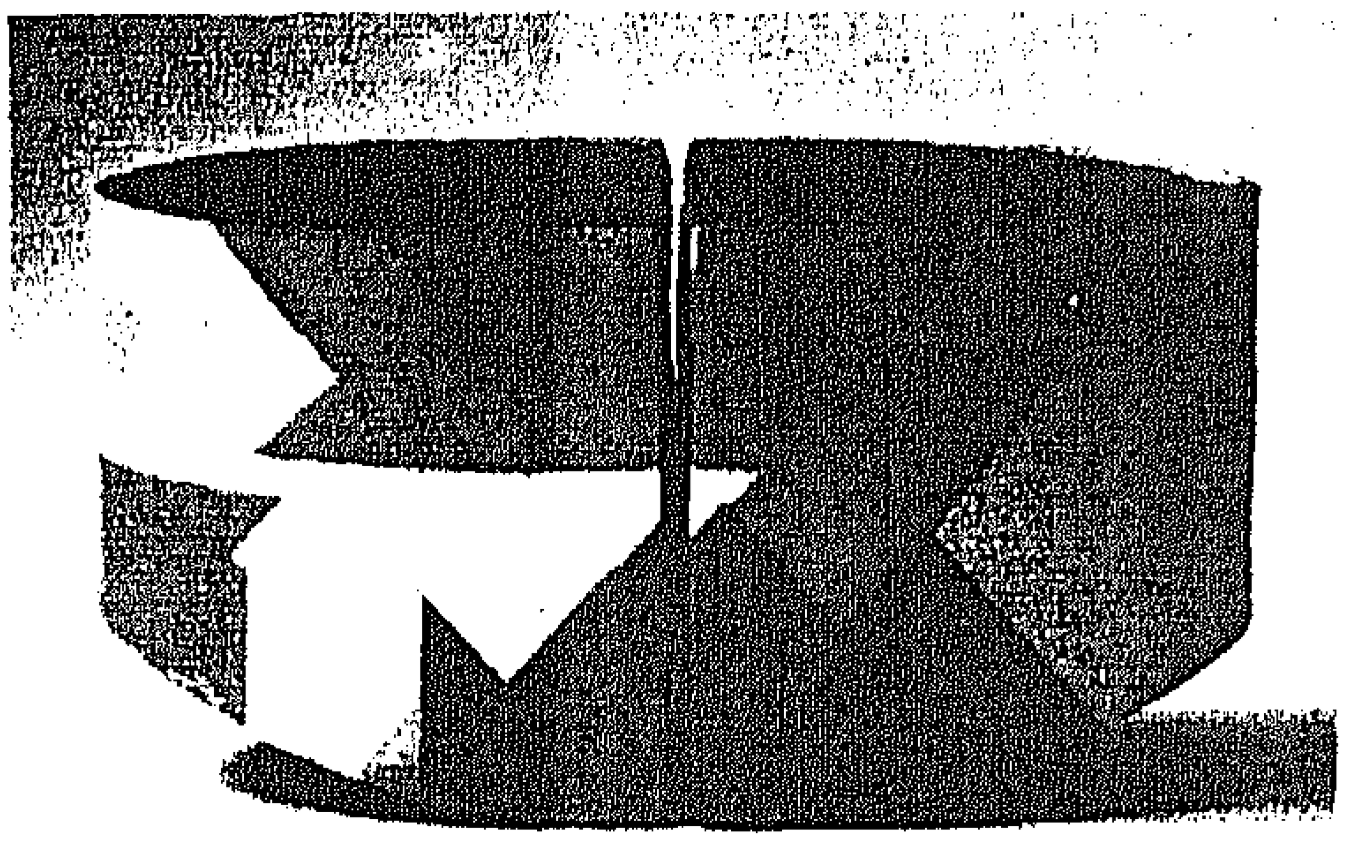
وعاء كروي (٢٦ × ٢٠ سم) وقارورة مربعة (٣٠ × ٧ سم) (١)

1-Ibid.



(68) **Nadiya Kozak** - أوكرانيا (١٩٥٨)

١- بينــالي القــاهرة الدولــي الخــامس للخــزف ، ٢٠٠٠ ، ص ٢١٧.

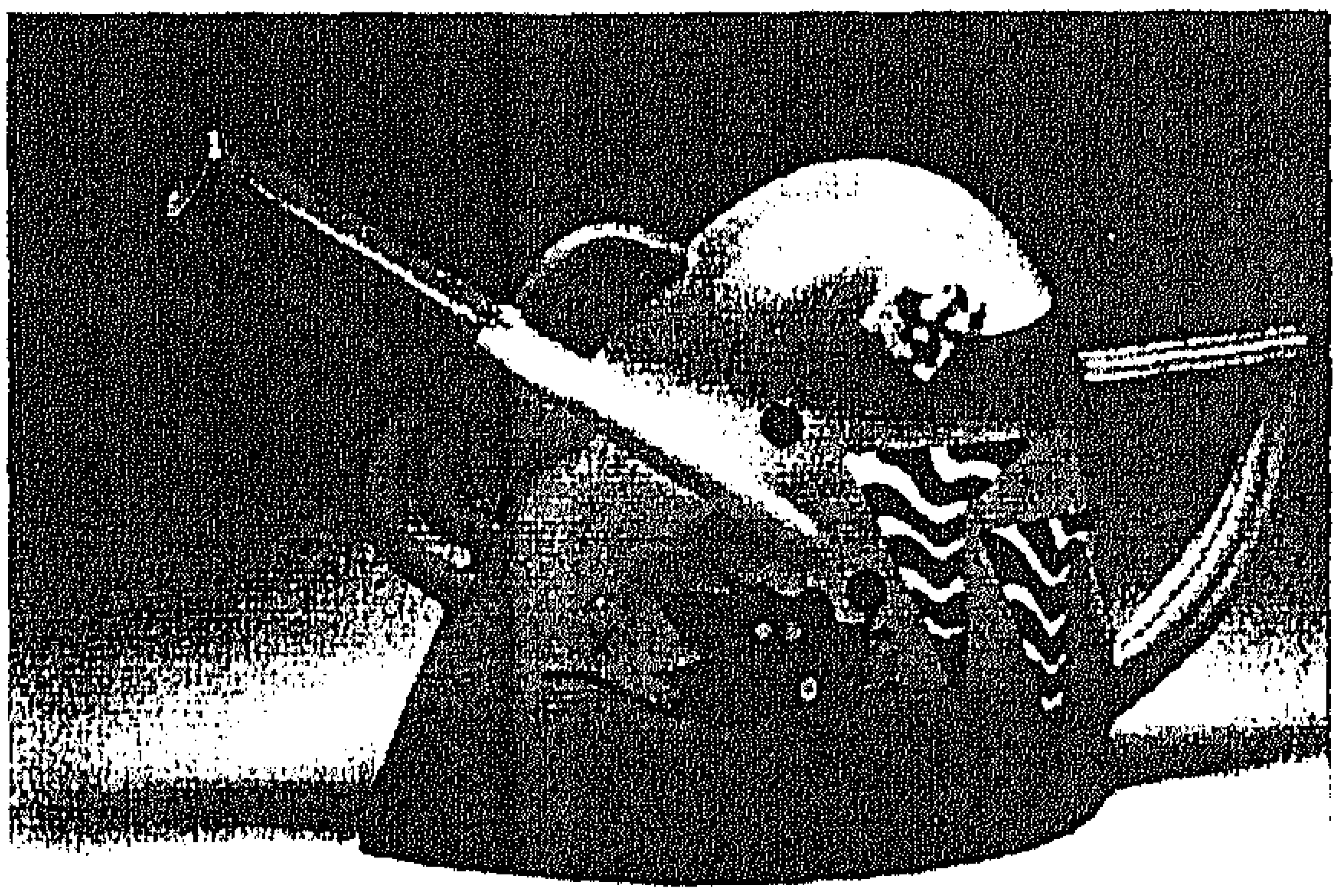


(69) **Benta Hansen** - الدانمرك

وعاء مزدوج مزخرف، خزف حجري بطلاء زجاجي ملحي

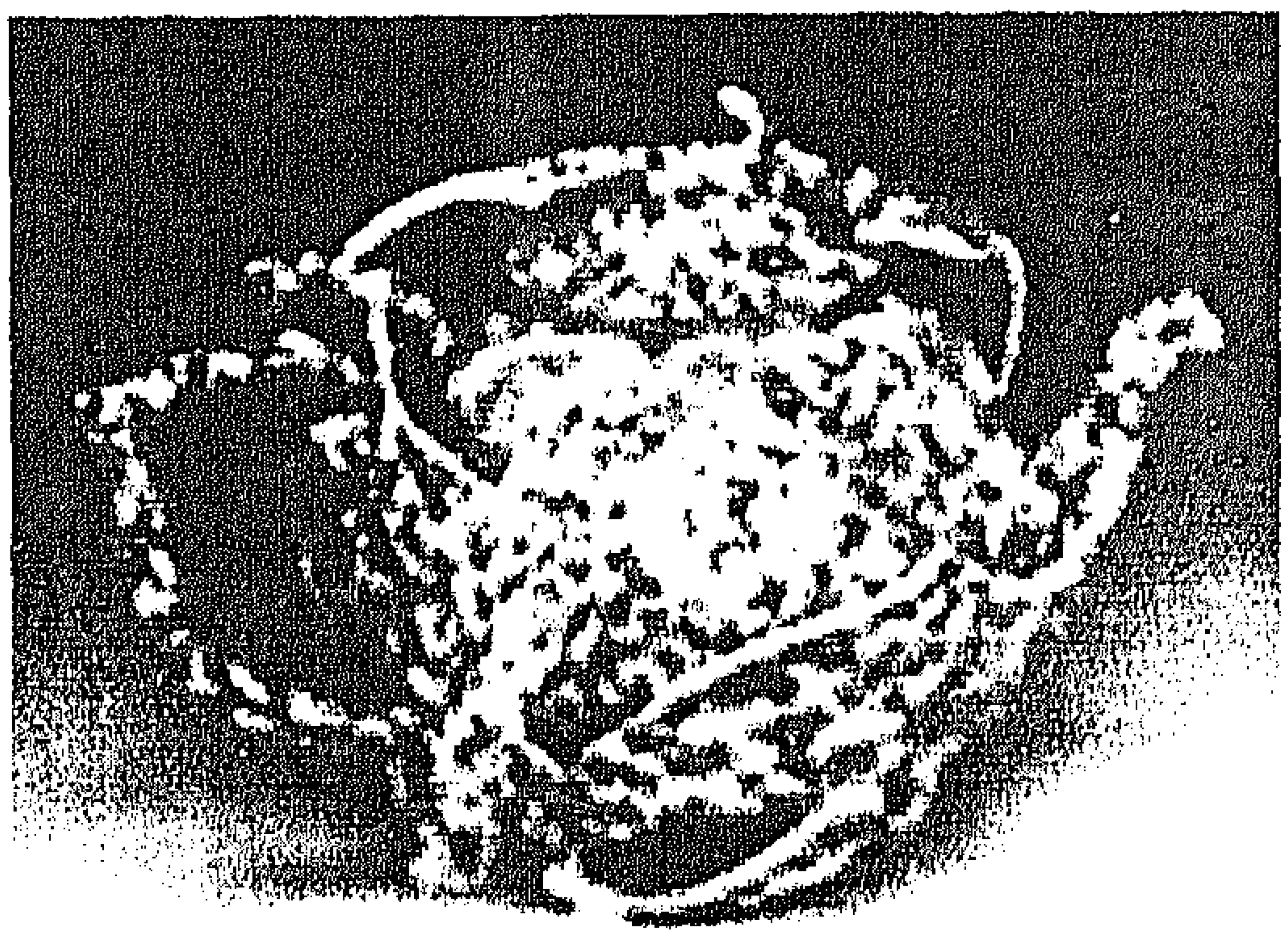
ارتفاع (٦٠سم) (١)

1- Janet Mansfield: Salt-Glaze Ceramics, An International Perspective, A&C Black-London, Chilton Book Company-Radnor. Pennsylvania, 1991, P: 63.



(70) **Richard Godfrey** - [1] (١٩٤٩) بريطانيا

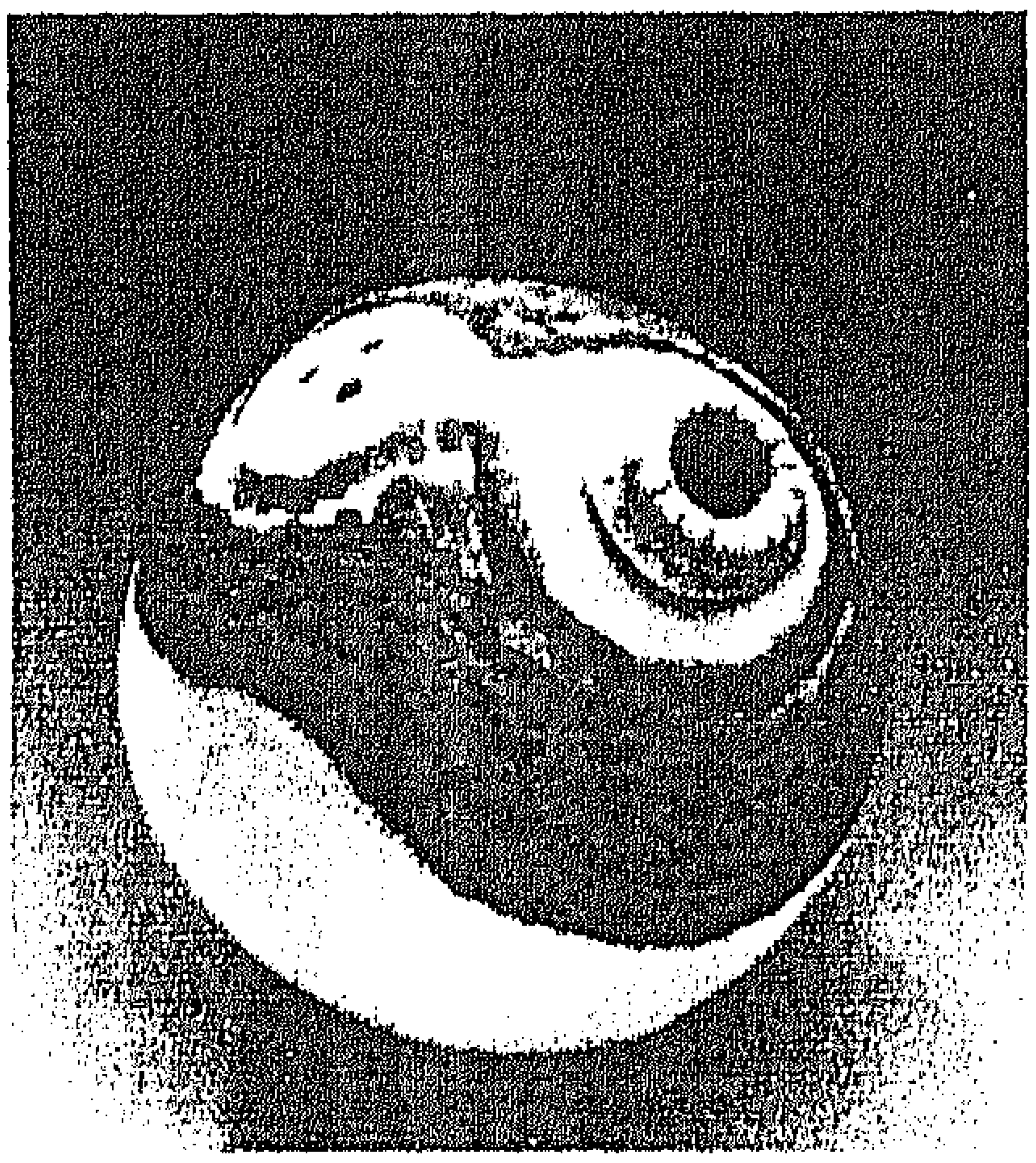
١- بينالي القاهرة الدولي الثالث للخزف ، ١٩٩٦، ص٩٤.



(71) **Laszlo Fekete** - (١٩٤٩) هنغاريا

(إبريق الشاي الجديد) [1]

1-http//www.garthclark.com/gallery/previousexhibtion.txt

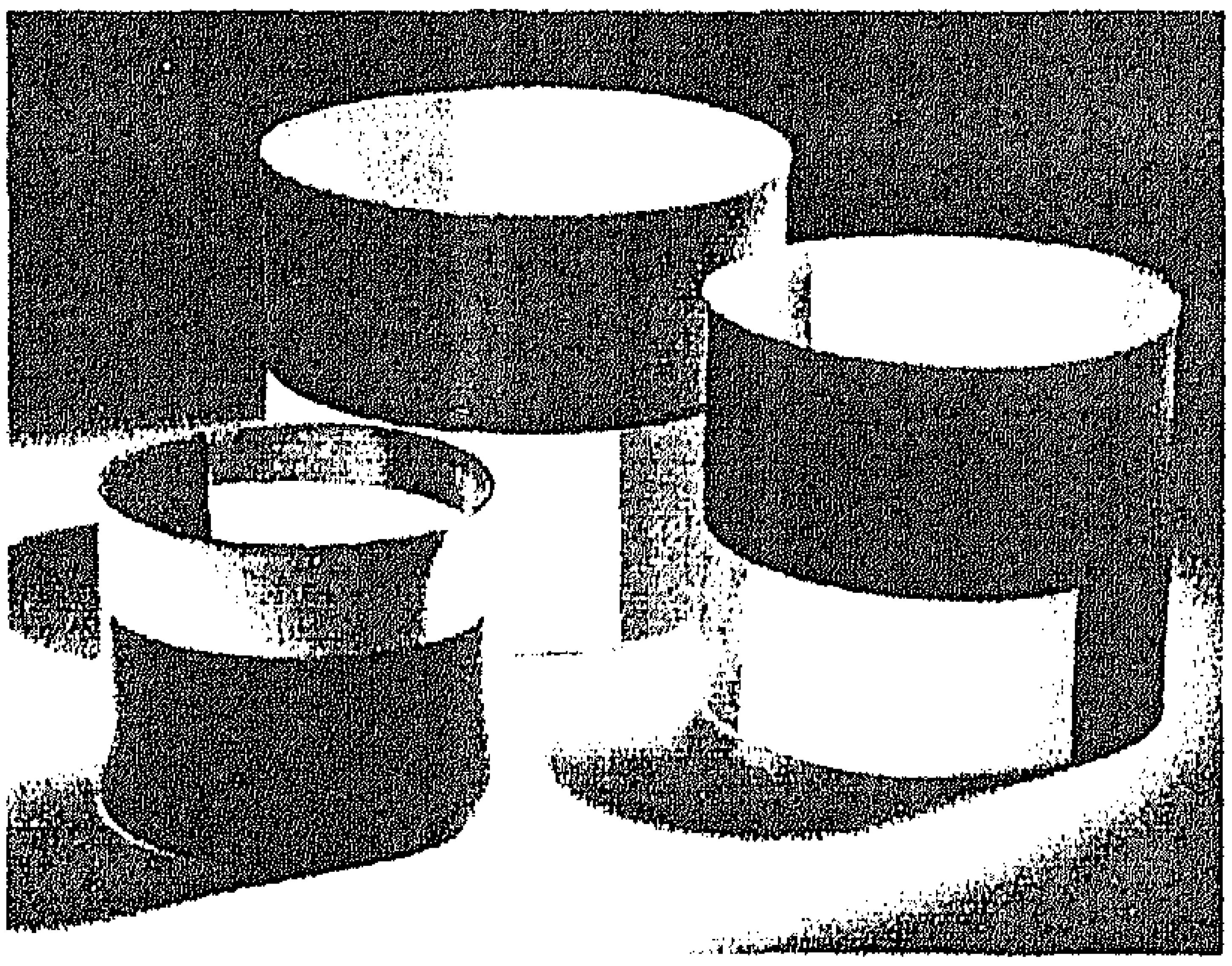


(72) **Geoffrey Swindell** - بريطانيا

وعاء على شكل بيضة ، خزف مع طبقة من الطلاء الزجاجي والأكاسيد

(ارتفاع ١٣سم) ، حريق بدرجة حرارة (١٢٦٠c°) [1]

1-http//www.ceramicreview.com/links/asp

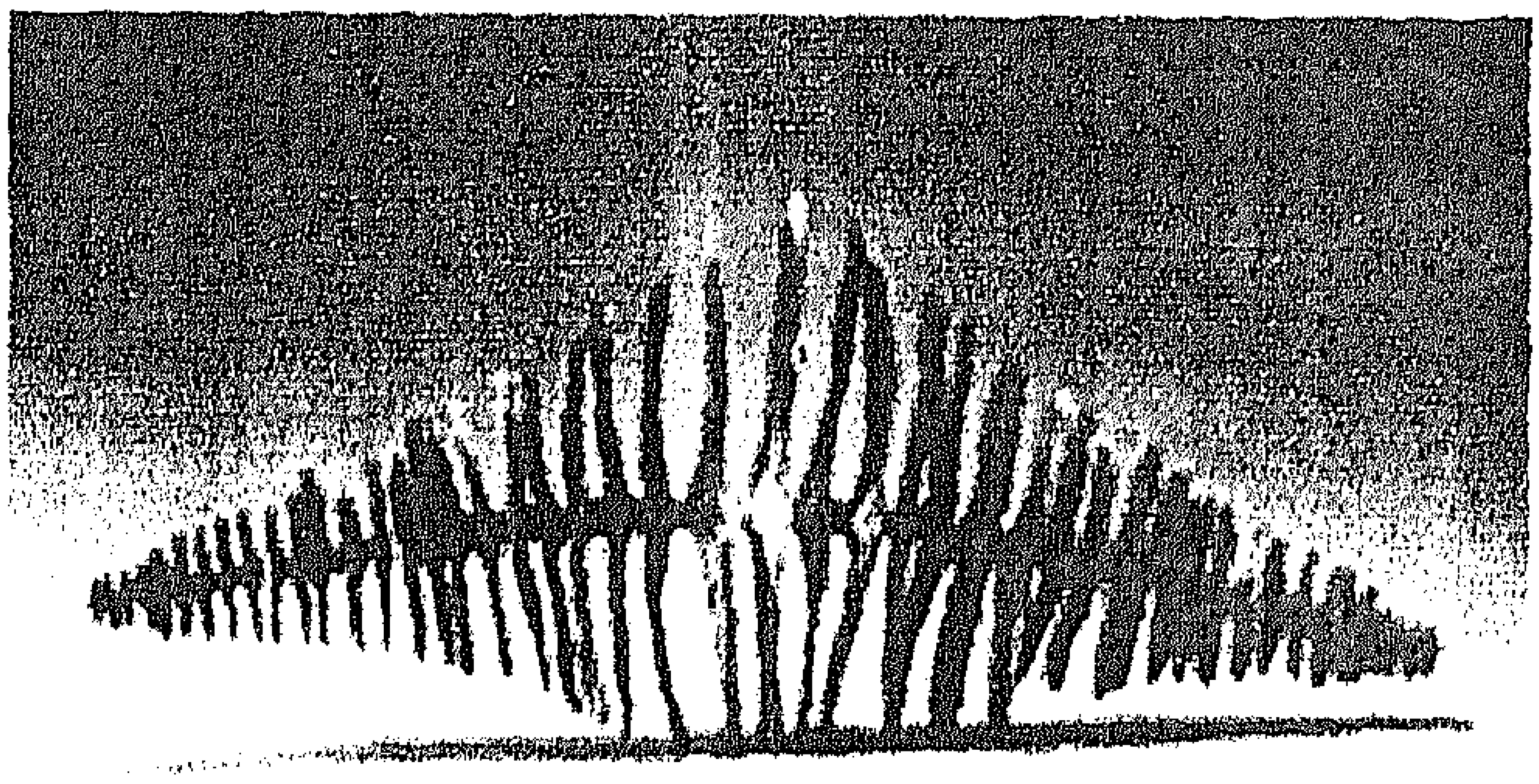


(73) **Bodil Manz** - الدانمرك

ثلاثة أواني خزف صيني مع ألوان

(أقطار من ٩ ـ ١٤ سم) [1]

1- Susan Peterson: Ibid. P: 86.

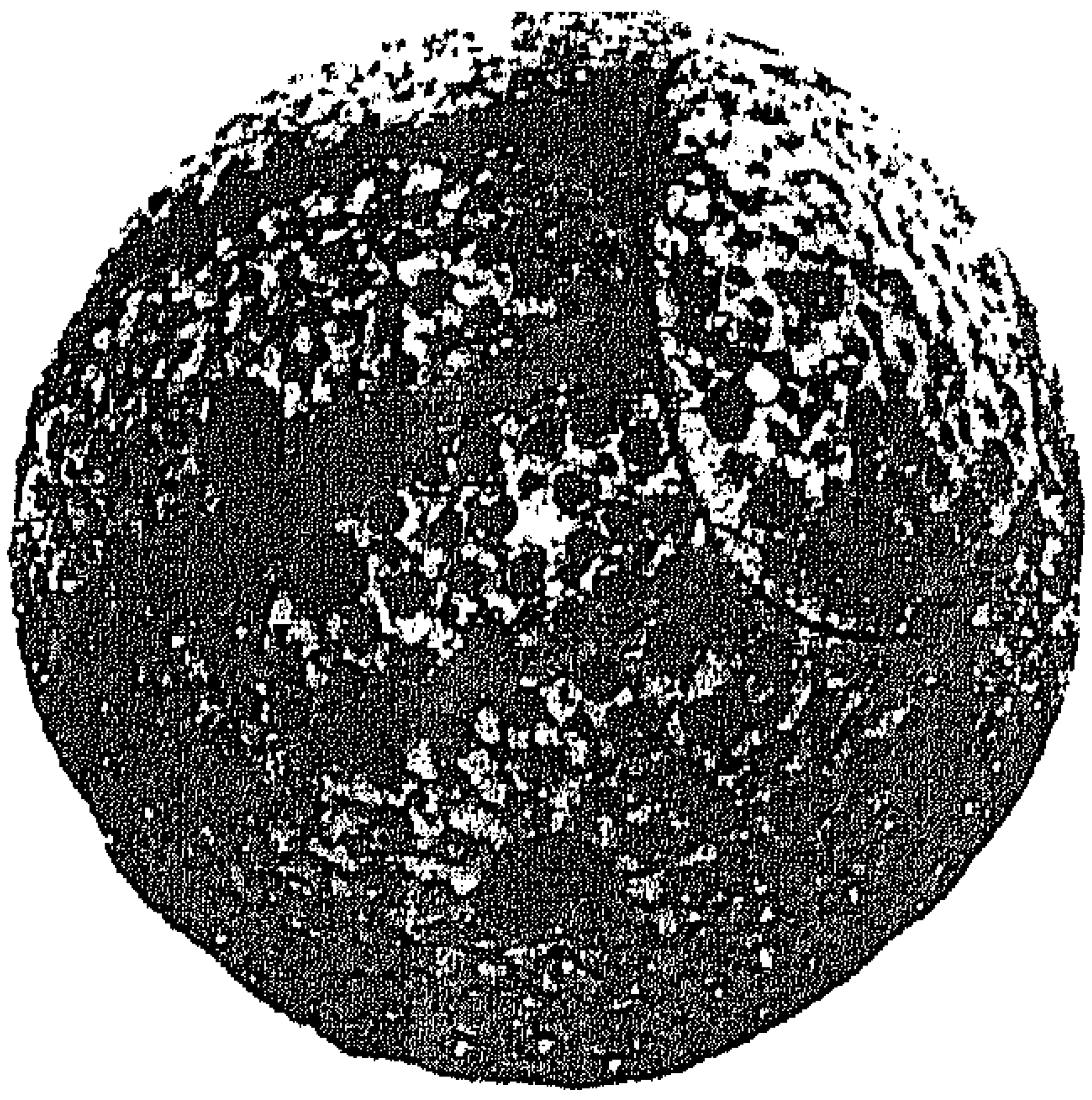


(74) **Antonia Salmon** - بريطانيا

اسم العمل (تشكيل جسر) حريق بفرن مدخّن

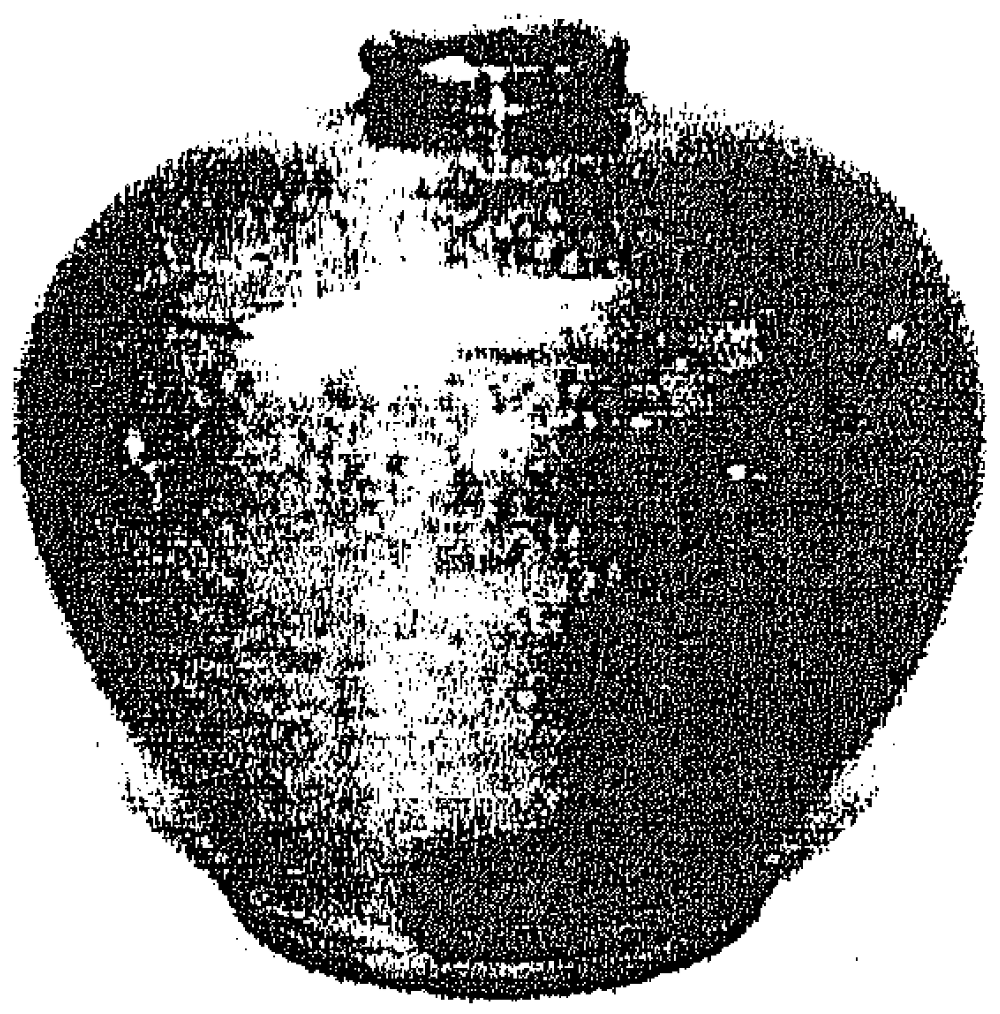
قياس (الطول ٦٤ سم) (١)

1-http//www.ceramicreview.com/issue-details.asp? *P-issue=130-33k*



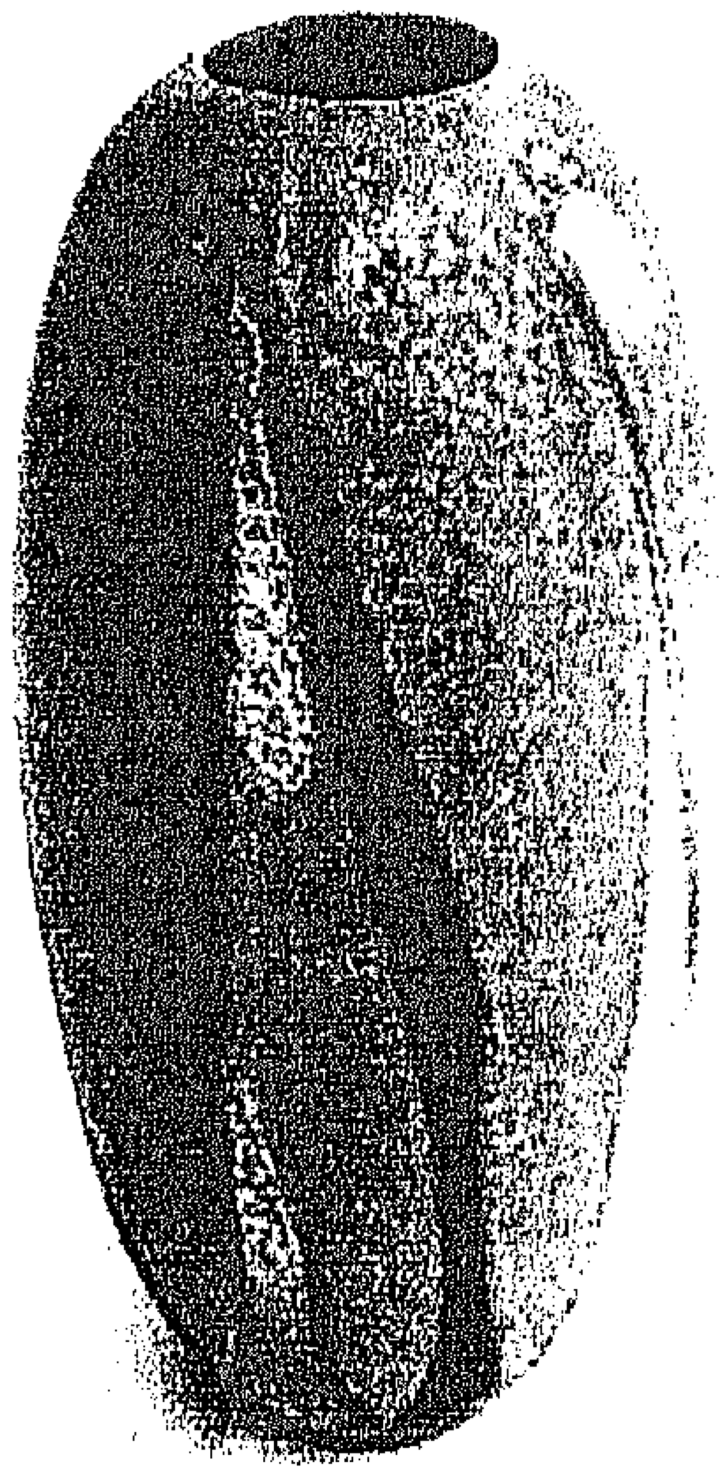
(75) **Natasa Sedej** - سلوفينيا (١٩٦٠) [1]

١- بينالي القاهرة الدولي الخامس للخزف ، ٢٠٠٠ ، ص ٤٩١ .



(76) **Vincenzo Altepost** - (١٩٤٤) سويسرا

1-http//www.claystation.com/gallery/virtual-galleries.html

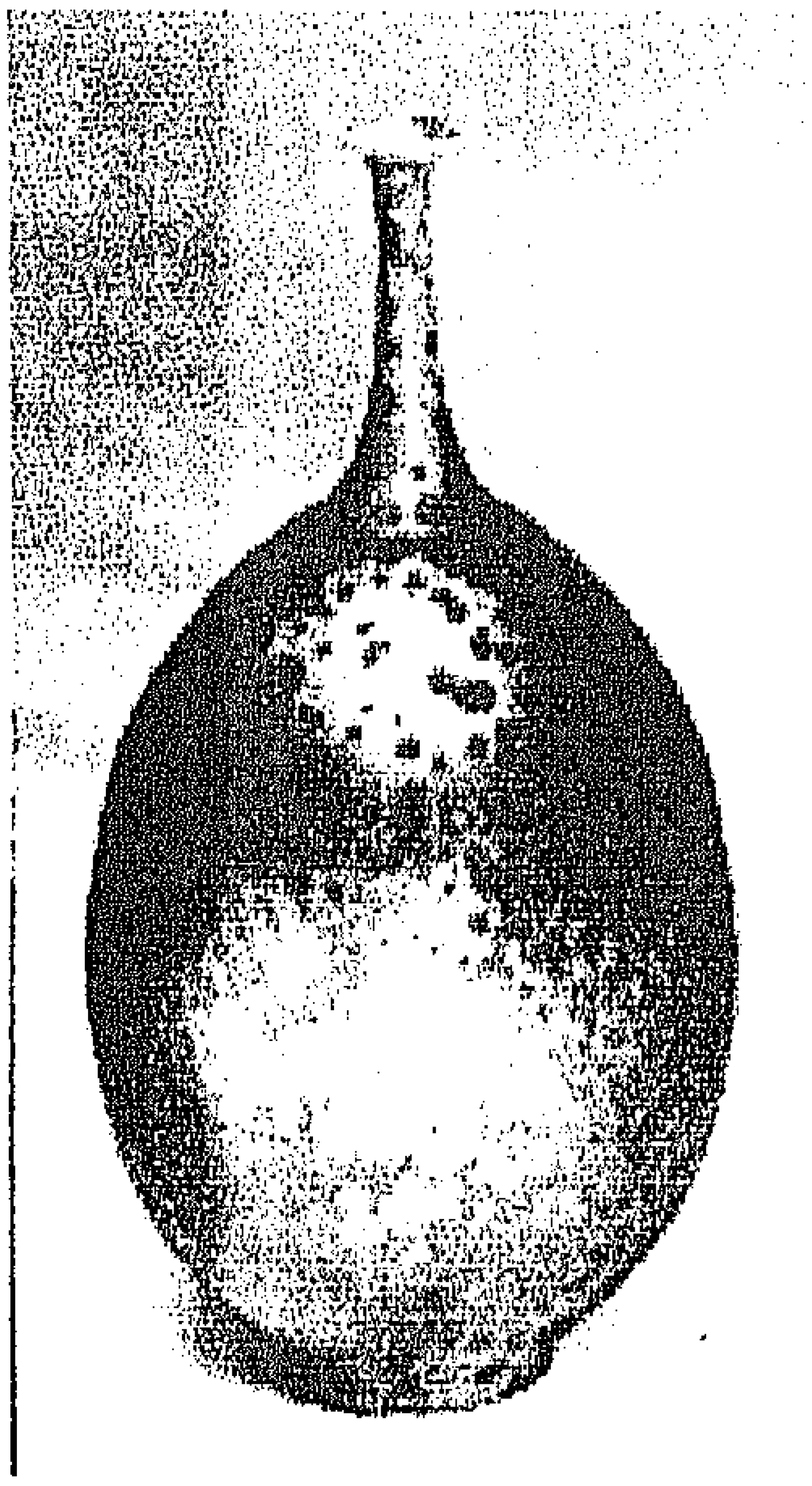


(77) **David Brown** - (١٩٤٣) بريطانيا

زهرية طويلة ، خزف حجري أبيض ، نفذت بطريقة الدولبة

مع استخدام الألوان والملامس المتنوعة بالطلاء الزجاجي ، ارتفاع (٣٠سم) (١)

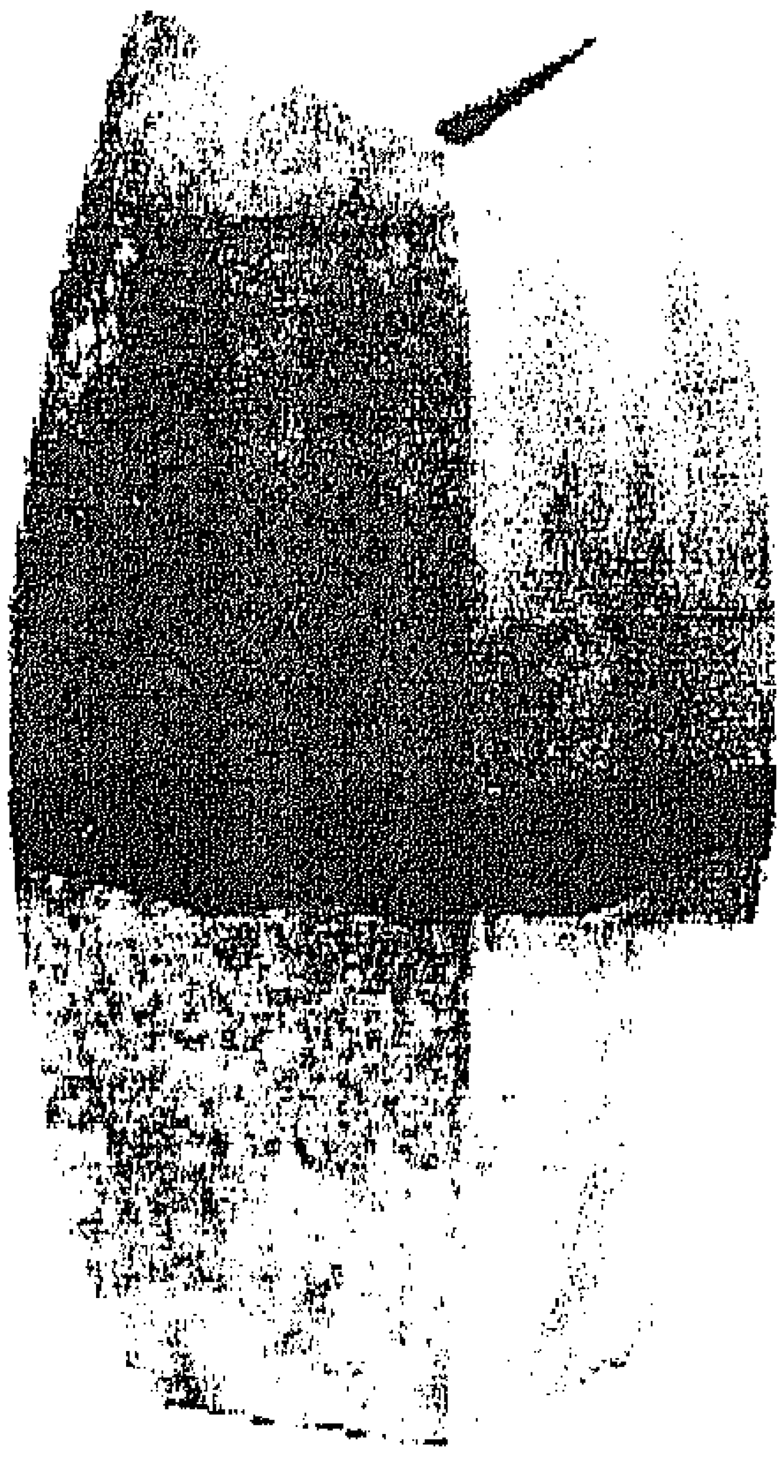
1- Ibid.



(78) **Hein Severijns** - هولندا

قدر خزفي بطلاء زجاجي بلوري مطفأ باستخدام الكوبالت والنيكل والتيتانيوم والزنك ، قياس (١٥× ٤٠سم) (١)

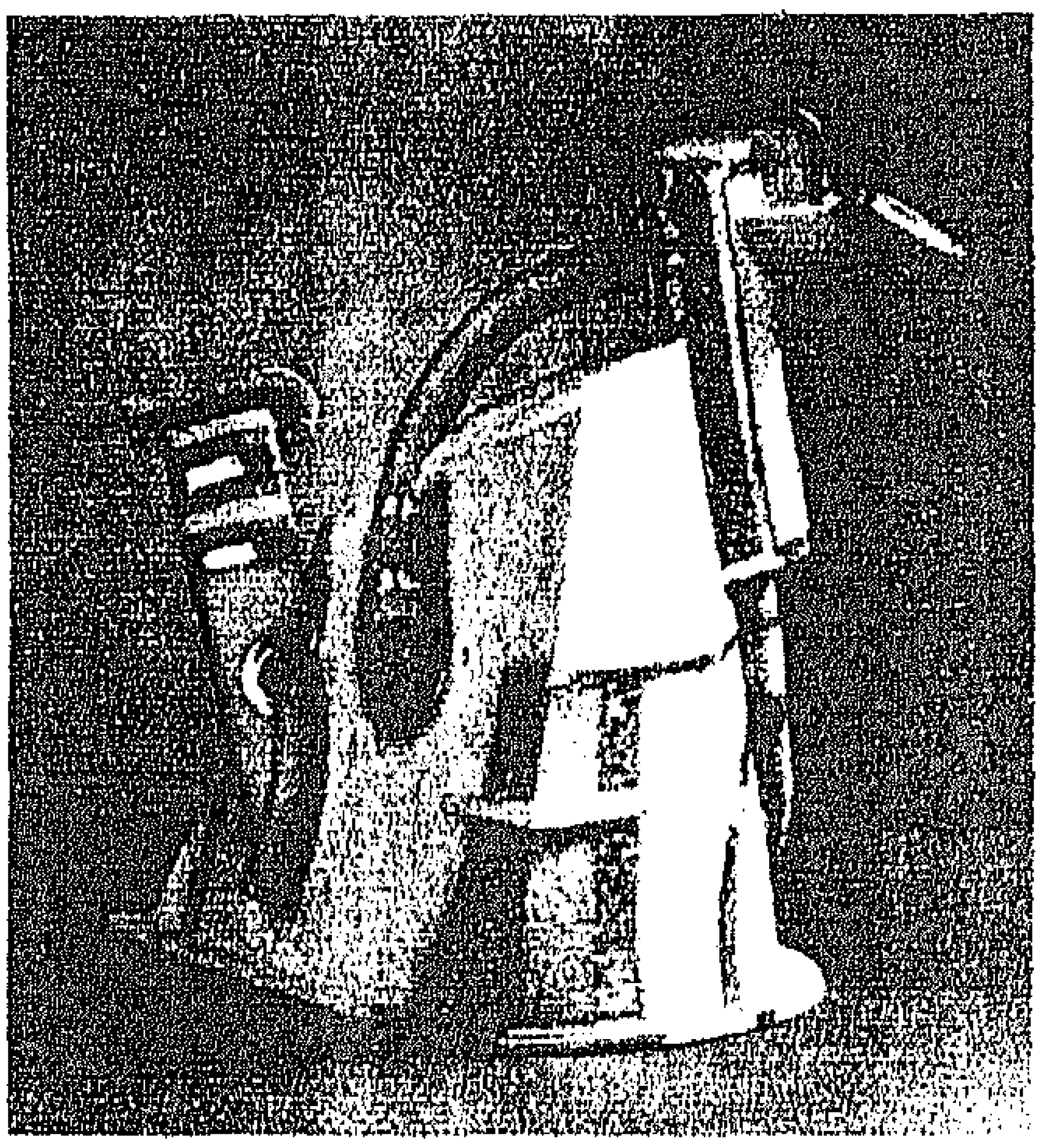
1- Susan Peterson: Contemporary Ceramics, Watson-Guptill Publications, New York, P: 28.



(79) **Maria Teresa Sbravati** - إيطاليا

زهرية (قطر ٢٢× ارتفاع ٤٠) [1]

1-http//www.adhikara.com/maria-teresa-sbravati/-8k



(80) **Gary Wornell**

إبريق شاي ، بناء بطريقة الشرائح ، خزف منخفض الحرارة

ارتفاع (٤٥سم) (١)

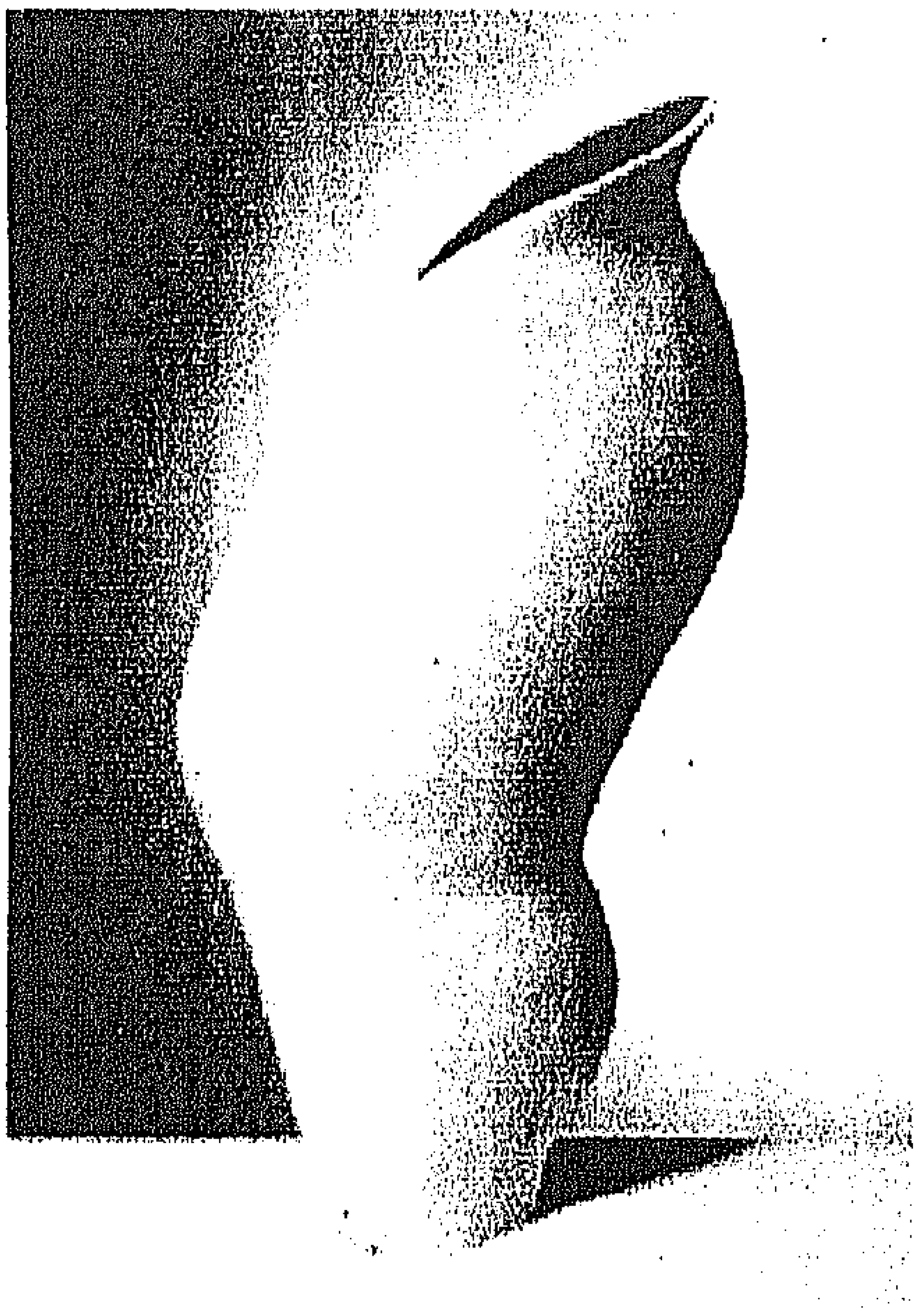
1- Iam Gregory: Ibid. P: 107.

(81) **Barry Brickell** - (١٩٣٥) بريطانيا

تشكيل صنع بطريقة اللف من طينة الخزف الحجري مخلوطة مع رمل النهر المحلي والطلاء الزجاجي الملْحي ، والحريق بفرن خشب

قياس (١٠٢ × ٦٩ × ٣١,٥ سم) [(١)]

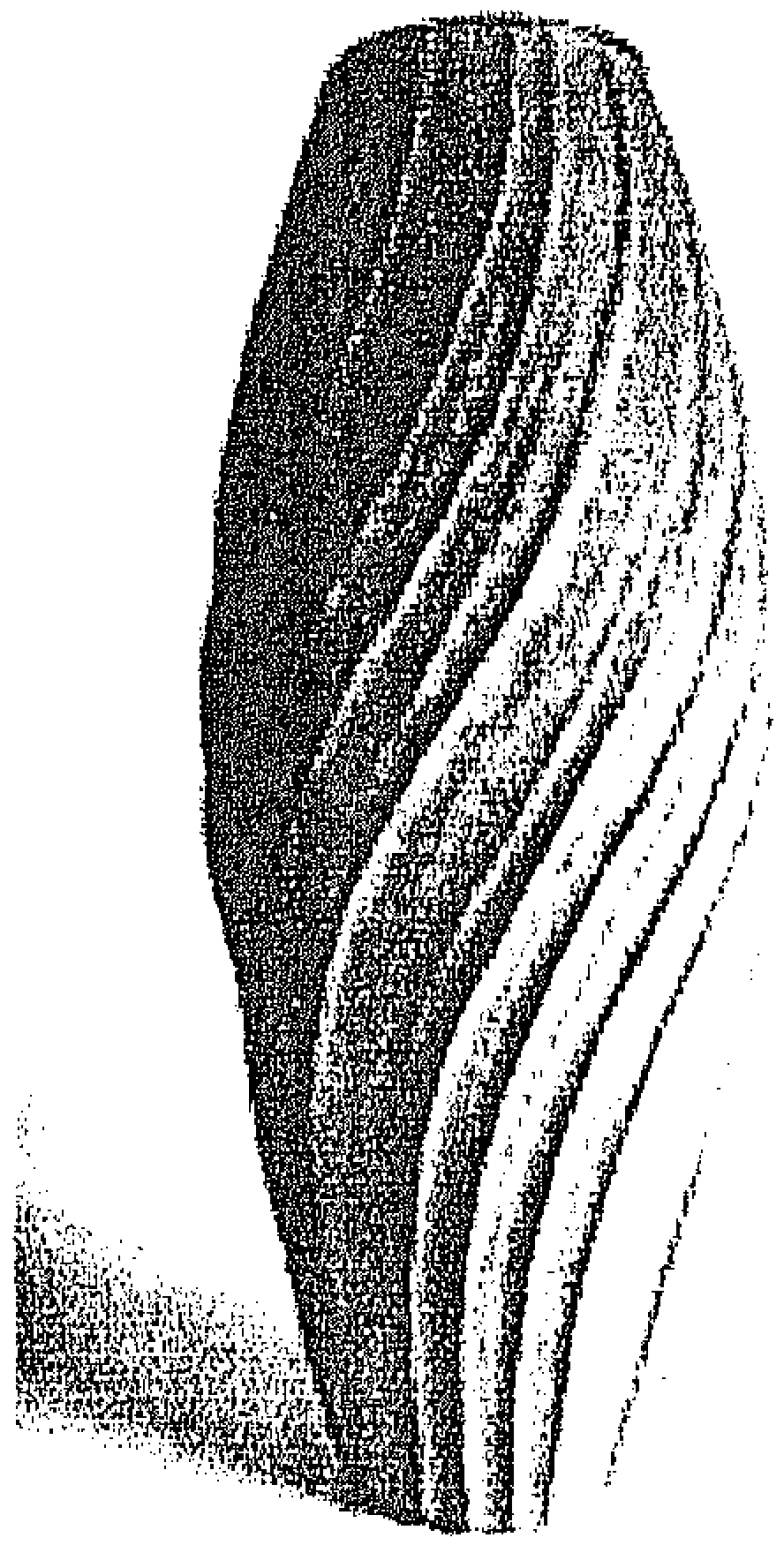
1- http//www.drivingcreekrailway.com.nz



(82) **Ray Mallaney** - بريطانيا

اسم العمل (شراع)
بناء مباشر بطريقة اللف ، حريق بحدود درجات حريق الخزف [1]

1- http//www.ceramicsculpture.com/artist/links 2

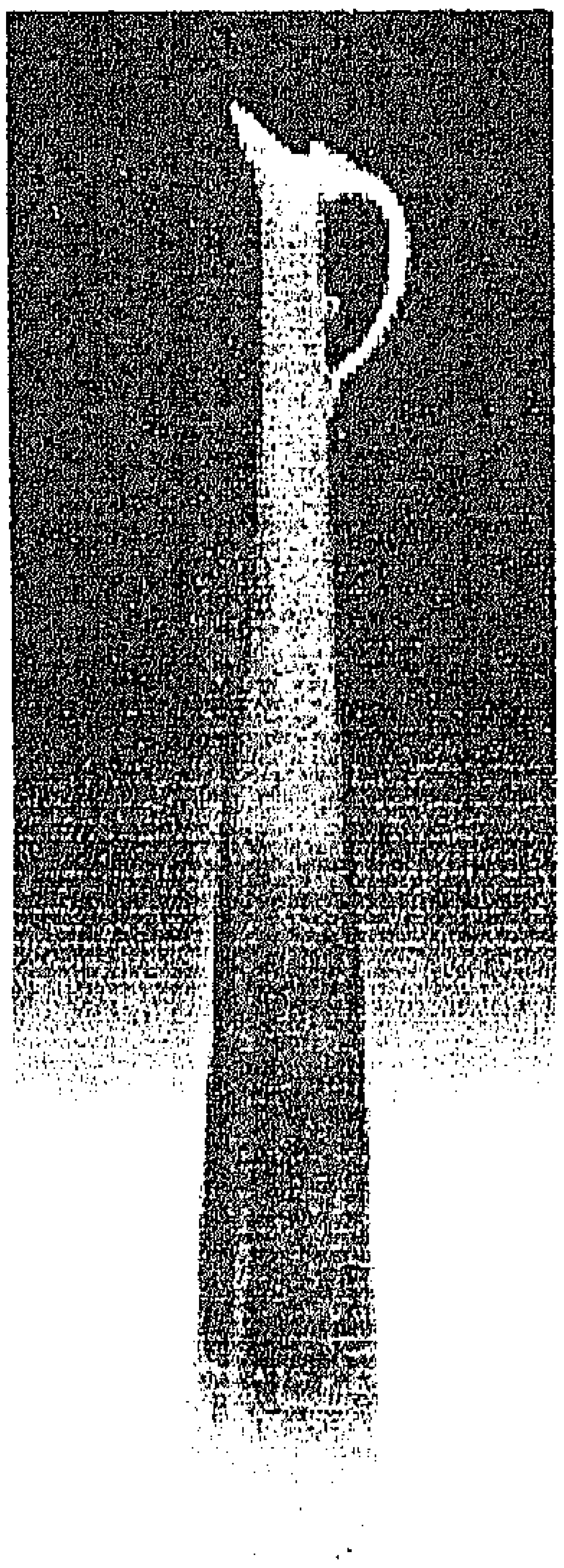


(83) **Emily Myers** - (١٩٦٥) بريطانيا

خزف حجري مع طلاء زجاجي باريوم

حريق بفرن كهربائي حتى مخروط رقم ٥ [1]

1-http//www.ceramicreview.com/links.asp



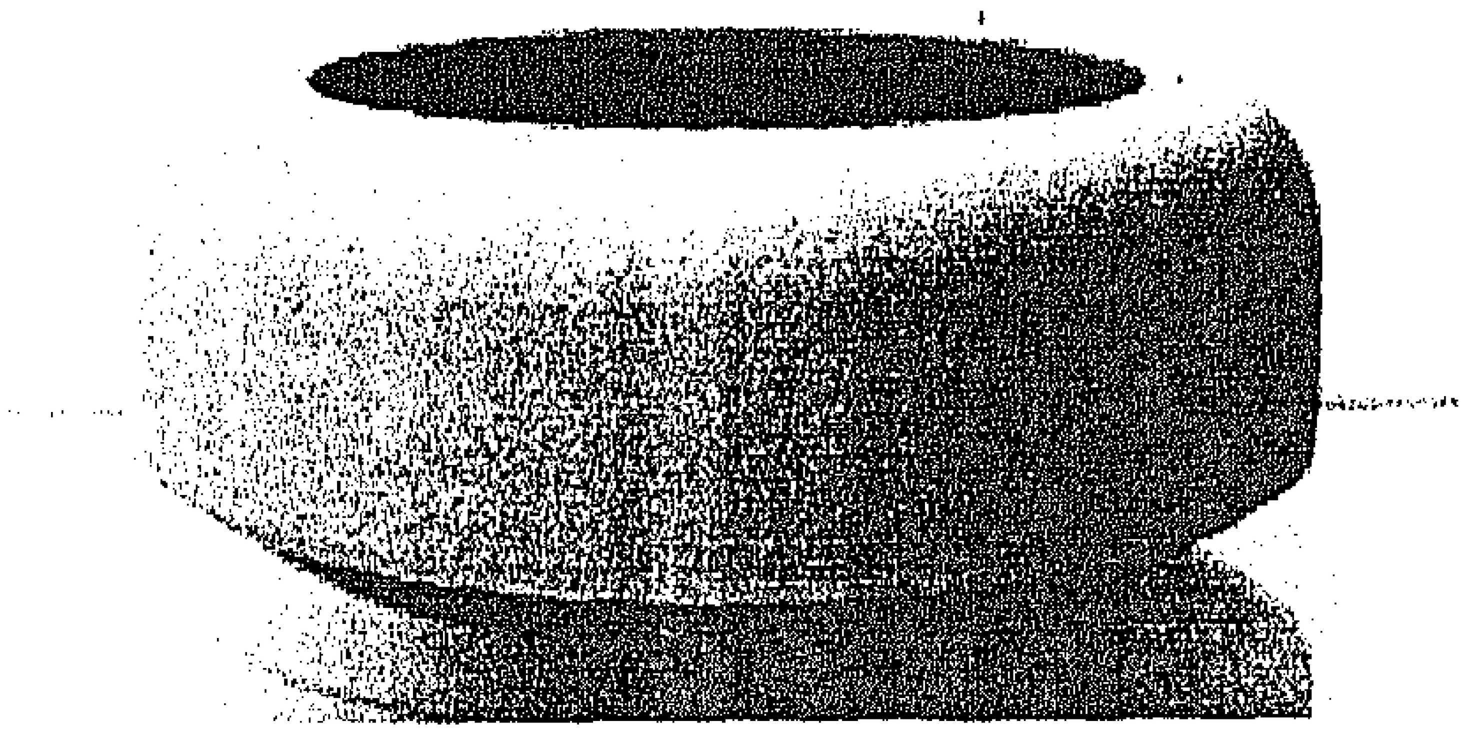
(84) Eddie Curtis

خزف أحمر نحاسي ، نفّذ على الدولاب

حرق مرتين (بسكويت ١٠٠٠°c ، وطلاء زجاجي ١٣٠٠°c)

ارتفاع (٣٦سم) (١)

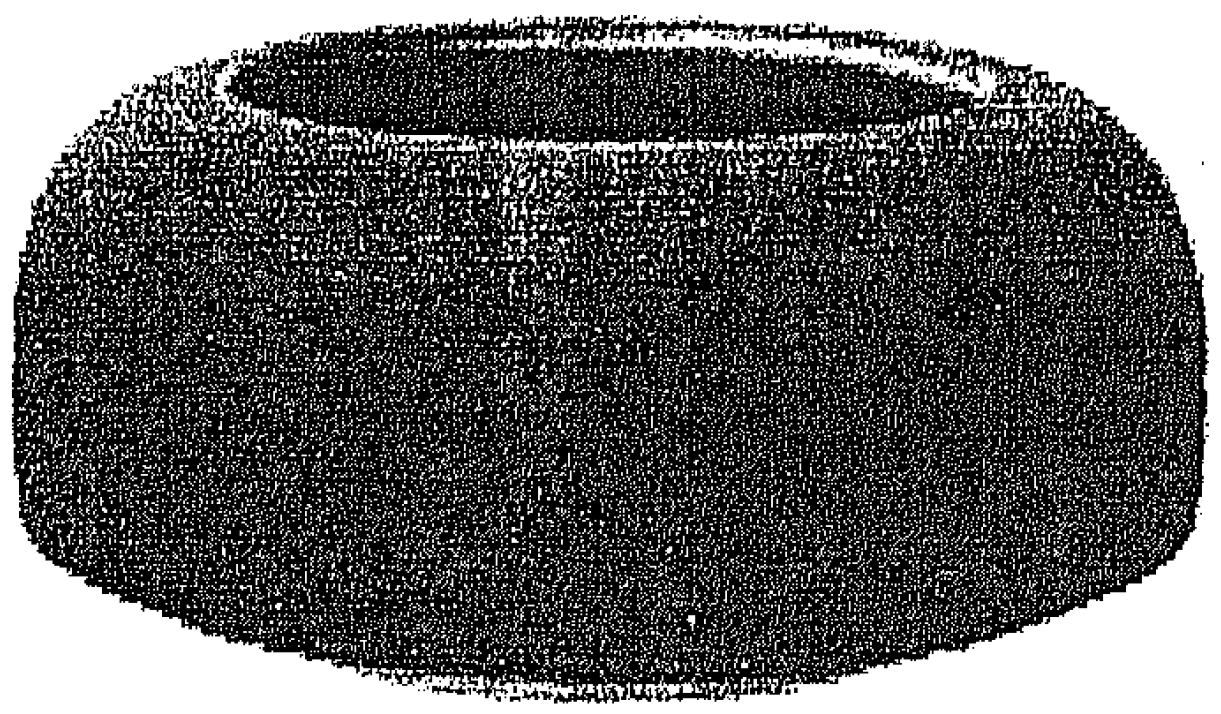
1-http//www.eddiecurtis.com/



(85) **Gerlach Baas** - (١٩٥٣) هولندا

خزف حجري ، طلاء زجاجي مع استخدام الرماد ، قطر (٢٢سم) [1]

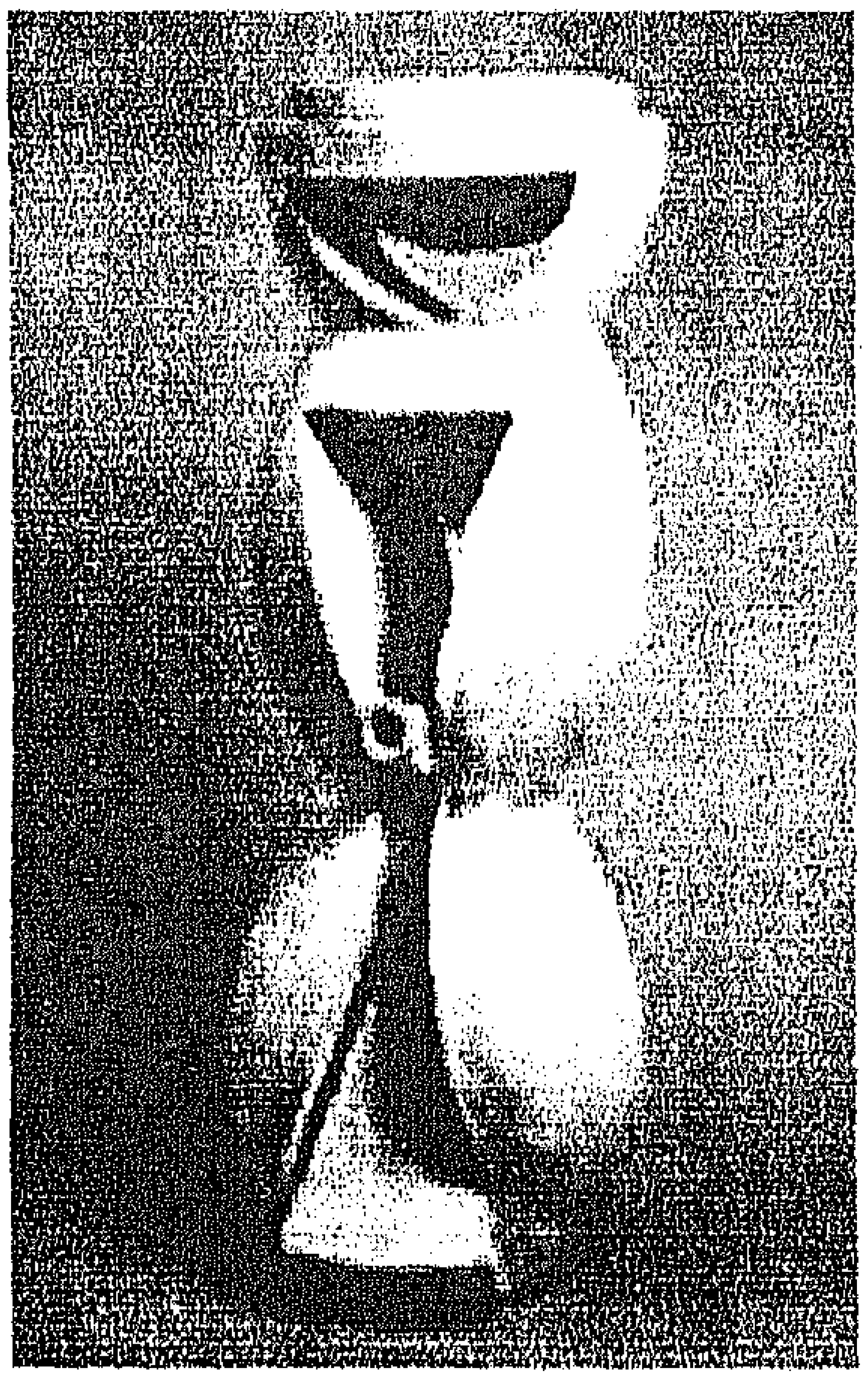
1-http//www.gerlach.demon.nl/



(86) **Gerlach Baas** - (١٩٥٣) هولندا

خزف حجري ، طلاء زجاجي مع استخدام الرماد ، قطر(١٣سم) (١)

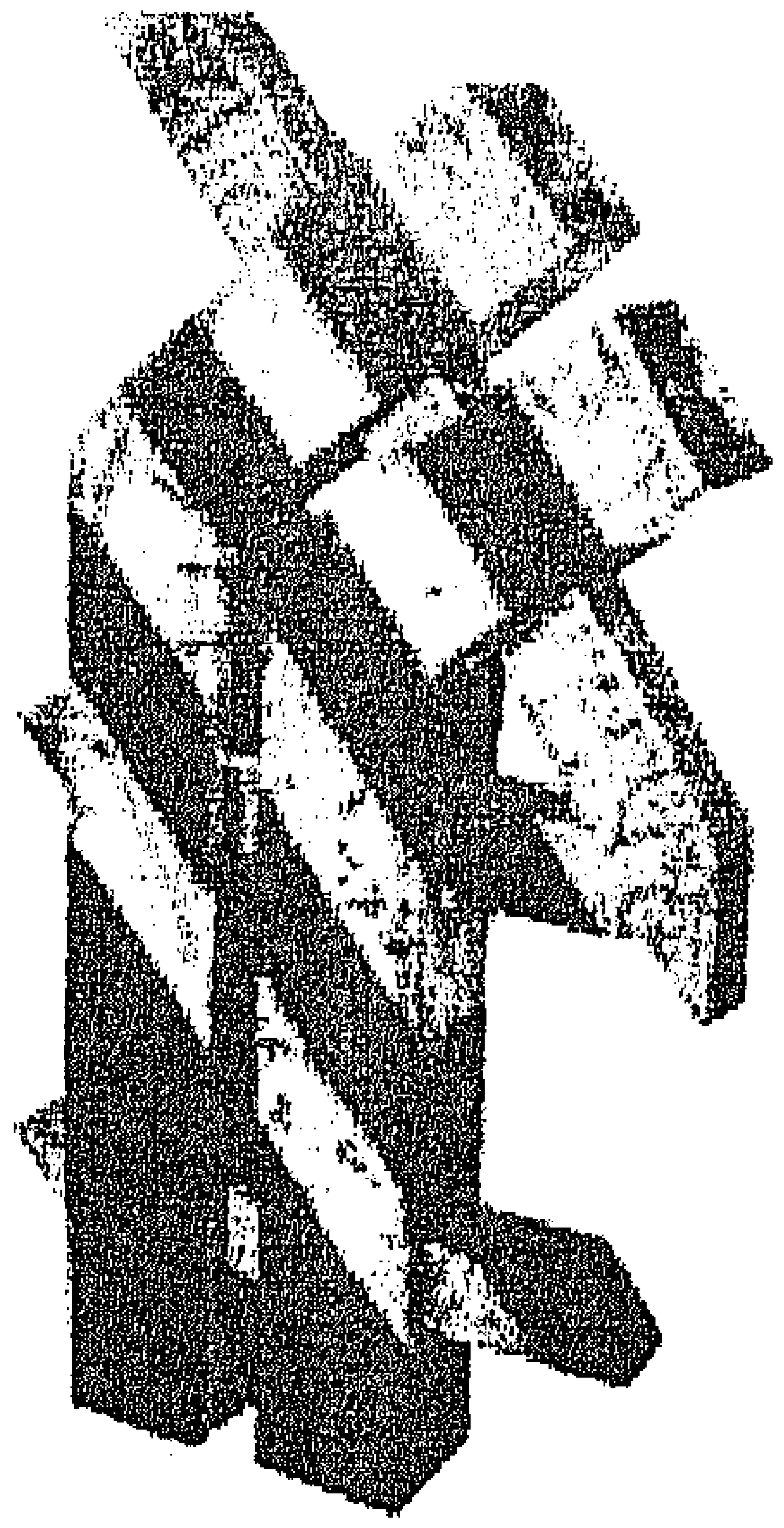
1- Ibid.



(87) **Philip King** ـ (١٩٣٤) إسبانيا

اسم العمل (إبريق وكأس ملكي) [1]

1- http//www.garthclark.com/gallery/artists



(88) **Eddie Kent** - بريطانيا

نموذج هندسي ، راكو ، قياس (٣١ × ٢٠ × ٥ سم) [1]

1-http//www.claystation.com/directories/artists/h-n.ht

الباب الثالث

الأعمال الخزفية بين الوظيفة العملية والقيمة الوجدانية

الفصل الأول : علاقة المتعة بالغاية في الأعمال الخزفية

الفصل الثاني : العلاقة بين التعبيري والتطبيقي

الفصل الثالث : تجربة الباحث

الفصل الأول

علاقة المتعة بالغاية في الأعمال الخزفية

مقدمة

إن وجهة النظر المعاصرة للفن عموماً تقول وتجزم بأن الفن غاية في حد ذاته ، وأية محاولة لاستعماله كوسيلة تخدم غرضاً من الأغراض أو غاية من الغايات خارجة عن ذاته إنما تؤدي إلى فصله عن مفهوم الفن الجميل ، لأن مفهوم الفن للفن يعني أن الهدف جمالي ذاتي يكمن في صميم العمل الفني ، وهذا ما يجعلنا نتذوقه بموضوعية وحياد ، لأنه هو الوسيلة والغاية معاً.

ولكن للغاية معاني واتجاهات كثيرة أخرى ، بحيث تتغير بنوع الهدف الذي تبغيه ،

" الفن بالمعنى العام جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة ، جمالاً كانت ، أو خيراً أو منفعة ، فإذا كانت هذه الغاية تحقيق الجمال سمّي الفن بالفن الجميل ، وإذا كانت تحقيق الخير سمّي الفن بفن الأخلاق ، وإذا كانت تحقيق المنفعة سمّي الفن بالصناعة " (١)

١- رمضان الصباغ : الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ٢٠٠٠ ، ص ٢٨ .

ونحن أمام هذه الغايات المتنوعة نجد أنفسنا وسط كل ما يمكن للفنان أن ينتجه من الأعمال التشكيلية التي تتضمن الفن الجميل ، والفن الموجه أو العقائدي ، والفن التطبيقي أو الصناعي ، كما أن هذه الغايات ينتج عنها فوائد أو منافع تعود على الفنان وعلى المتذوق .

مفهوم الفائدة في الفن

الفائدة بمعناها الواسع والمطلق ليست ذات وجه واحد مرتبط بالنواحي العملية فقط كما تقول بعض الآراء ، وإنما لها عدّة أوجه وأنماط ، فهي متوفرة في الفن بشكل أو بآخر وتنبع من تفاعلنا معه ، فهي النتيجة الحتمية من الحوار الناشئ بيننا وبين العمل ، وليست بالضرورة أن تكون واضحة وصريحة

" إن الفائدة ليست مقصورة بشكل واضح وصريح ، بل قد تدخل في تقديرنا الجمالي وتذوقنا الفني دون أن يكون هذا هو كل ما نعنيه أو نقصده من وراء عملية التذوق هذه " (١)

فهي لا ترتبط فقط بالناحية العملية كوظيفة مباشرة ، بل هناك فوائد ووظائف كثيرة ومتنوعة ربما تكون أقل وضوحاً لكنها ذات أهمية كبرى خاصة ضمن مفاهيم الفن الحديث ، فهو مفهوم شامل وواسع ،

" للفنون في العصر الحديث وظائف وجدانية وعقلية ونفسية وعصبية ، جنباً إلى جنب مع الأغراض العملية التي تعرف بالفنون التطبيقية " (١)

١- رمضان الصباغ : في التفسير الأخلاقي والاجتماعي للفن ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٦ ، بتصرف

لكن هذه الوظائف تكون متضمنة في العمل الفني وغير مباشرة ، بعكس بعض الآراء التي تفرض وجود الوعي بالفائدة ، كما يقول **جورج سانتيانا** حيث يحبذ نفعية الفن فيجعل الغريزة مصدراً له من جانب ، كما يربطه بالنفع والفائدة من جانب آخر فيقول " إن جميع الفنون إنما تستمد من ينبوع غريزي وتجسيم مادي ، فإذا كانت الطيور وهي تبني أعشاشها تشعر بفائدة ما تصنع ، فإن ما يقومون بعمله إنما يعتبر فناً " (١)

فهو يشعرنا بالوعي المتعلق بالفائدة المرجوة من الفن ، هذا الوعي يمكن أن يتواجد داخل الفنان في الشعور الباطني ، لكنه لن يكون الدافع الرئيسي والمباشر للإبداع وإلاّ تحوّل العمل إلى شكل دون مضمون ، فوجود هذا الوعي اتجاه النفع يتوفر في العملية الابتكارية والتصميم ، بل هو شرط أساسي فيها لأنه يسعى إلى عمل نفعي يرتبط بعناصر واقعية عملية ، فتعبير سانتيانا قد يصح على الفن التطبيقي .

أما عن ربطه الفن بالغريزة فإن ما يقوم به الكائن الحي من منطلق غريزي يحقق له الفائدة وربما المتعة أيضاً ، لكنه ليس بالضرورة أن يكون فناً ، فما أكثر الغرائز البشرية وجميعها تنم عن أفعال تتبعها فوائد ومتع ربما كثيرة أيضاً ، لكنها جاءت تلبية لرغبة أو حاجة ، هذه الأفعال لها خصوصيتها وطرق أدائها ومهاراتها ، لكنها لا ترتقي إلى مستوى الفن التشكيلي كلغة حوار بين المبدع والمتذوق ، خاصةً في مفاهيم الفلسفة المعاصرة وما يتضمنه مفهوم الجمال.

١- حسن محمد حسن : مرجع سبق ذكره ، ص٣٣ .

وهذا ما يؤكده الباحث من حيث أن الفائدة ليست بالضرورة مادية أو عملية ، بل لها أنواع عديدة تكون متضمنة داخل العمل ، كما أنها مرتبطة بصلب وجوهر الغايات أو الوظائف من سيكولوجية وأيديولوجية وغيرها .

هذا وإن استخدام مفهوم الفائدة بمعناها العام والواسع اتجاه كافة الأعمال الفنية قد سبب خلطاً وساهم في تعزيز التداخل بين أنواع الفنون ، إلاّ أن ما يندرج ضمنه من معاني جزئية كالمنفعة يمكن أن يشكّل نقطة فصل بينها .

حدود المنفعة

أما عن المنفعة فهي مفهوم جزئي من الفائدة ، إذ يعتبر أكثر تحديداً وتخصيصاً من حيث ارتباطه بالأغراض والأهداف العملية والمباشرة لدلالته المادية ، وبالتالي فإن هذا المعنى يلازم كل ما يتعلق بالأعمال التطبيقية دون غيرها .

مفهوم المتعة

أما مفهوم المتعة بوجه عام فهي تشكل أحد أوجه الفائدة اتجاه الإنسان ، حيث أنها تأتي كنتيجة للتذوق ، أي أن تفاعل الإنسان مع الفن هو الذي يجلب له المتعة ، فهي ليست خارجة عن كيانه الذاتي ، وليست متوفرة في الفن بشكل ظاهري ومباشر كالمنفعة .

" يمثل التذوق نبضات التفاعل ، وإدراك العلاقات بنوع من الفهم والوعي والحس الجمالي ، والمتعة هي التأثر بكل ذلك مما يجعلنا نشعر بلذة النشوة والطرب ، وكل تذوق تصحبه متعة ، وكل متعة وليدة

التذوق "(١)

كما يمكن تحديد المتعة على أنها اهتزاز الإحساس أو تأثره لموقف خارجي يعكس على الإنسان نوعاً من الرضى والسرور الذي يختلف في درجته وفي مداه حسب قوة اهتزاز الإحساس وتأثره .

فالممتع لأحد الأشخاص ليس بالضرورة ممتعاً لغيره ، وبالعكس فإن المفيد في الفن عموماً مفيد لكل الناس ، على أساس أن الفائدة خارجة عن الذات ومقروءة للجميع ، وبالتالي نستطيع تحديد العلاقة القائمة بين الممتع والمفيد من حيث أنه ليس بالضرورة كل ما هو مفيد مثير للمتعة ، ولكن كل ما يمتعنا مفيد بشكل أو بآخر ، لذا فالمتعة أضيق نطاقاً وأكثر خصوصية من الفائدة .

وهناك من يربط المنفعة بالحاجة والمتعة بالجمال ، وبهذا تحديد وحصر لنوعية تلك الحاجات أو المتع ، "هناك فارق كبير بين أن تلتمس المنفعة فتصل إلى إشباع حاجاتك ، وبين أن تلتمس الجمال فتستشعر المتعة التي ترضي ذوقك "(٢)

لكن حاجات الإنسان فعلياً هي حاجات متنوعة ولا تقتصر على نوع معين أو خاص " إن لكل إنسان حتى أكثر الناس بدائية نوعين من الحاجات : الحاجة العملية ، والحاجة الروحية " (٣)

هكذا يتحتم علينا الدقة فغي اختيار الألفاظ والمصطلحات ، فالمتعة كمفهوم أو مصطلح عام يحوي على تنويعات أو أنماط تستخدم

١- محمود بسيوني : قضايا التربية الفنية ، مرجع سبق ذكره ، ص ٧٧ .

٢- زكريا إبراهيم : الفنان والإنسان ، مكتبة غريب ، ص ١١٨

٣- هربرت ريد : الفن والصناعة ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٩ .

في كثير من المواقف والمواضيع المختلفة ، فنجد مصطلح لذة ، ولفظ نشوة ، وربما غيرها أيضاً ، لكنها لا تعبّر بشكل وافي ودقيق عن مفهوم المتعة المتعلقة بالفن تحديداً وبالفن التعبيري ثم التطبيقي خصوصاً .

لذا سوف نركز في دراستنا على مصطلح المتعة ، ثم سوف نبحث عن طبيعة العلاقة بين المتعة والغاية وخصوصاً ضمن الأعمال الخزفية من تطبيقية وتعبيرية ، فهل الغاية هي التي تحكم المتعة ؟

الغاية والمتعة في العمل التعبيري

لقد رأينا في العملية الإبداعية والتعبيرية ما تتمتع به كلتا العمليتين من حرية وذاتية تجعل من الفنان يبحث فيهما عن الغاية الجمالية الخالصة ، دون حدود توجه تعبيره أو أهداف خارجة عن إطاره الجمالي الذي يبحث عنه ، فتكون الغاية التي يبحث عنها في إبداعه مرتبطةً بالعمل نفسه ، الذي بدوره يحقق للفنان متعةً جمالية نتيجة النجاح في تعبيره ، هذا التعبير يعتمد على حالة الفنان الداخلية أو السيكولوجية بحيث أنه يمثل رؤيته وخبرته الفردية اتجاه الموضوع وأسلوب اختياره لعناصر العمل كافةً ، فيكون العمل مطبوعاً بطابعه الشخصي والنفسي ، وهذا ما يجعل العمل قائماً بذاته ولذاته .

" حين لا نسعى إلى غاية تفيد الحياة ، فإن العواطف التي تصاحب عمل الوظائف الميسرة لهذا السعي ، واللذائذ التي ترافق هذه العواطف ، يمكن أن تقدر تقديراً واضحاً متميزاً "(١)

١ـ جان ماري جويو : مرجع سبق ذكره ، ص ٣٨ .

فالغاية هنا ذاتية وغير مرتبطة بالفائدة المباشرة في الحياة كالعمل (٨٩) على الرغم من وضوحه كطرح عضوي واقعي إلاّ أن أسلوب الفنان في المعالجة والتعبير عن قيم نفسية داخلية تحقق له المتعة بعيداً عن أي هدف مباشر .

كذلك العمل (٩٠) حيث اعتمد على التعبير التلقائي والعفوي خاصةً وأنه نفذ بتقنية البناء المباشر التي خدمته ، فلم تكن الغاية مرتبطة بأي هدف خارجي أو مباشر سوى التعبير نفسه بعيداً عن فكرة النفع .

" فالمتعة الجمالية تكون مجردة عن المنفعة ، إذ تبحث عنها لذاتها وتنزع إلى الاستمرار ، فهي تمارس لذاتها ولهدف استمرارها وانطلاقها المستمر لا بهدف انتهائها في فاعلية مختلفة " [1]

ويأتي المتذوق ليدرك ويشعر بما يتضمنه العمل من قيم ومعاني جمالية وسيكولوجية فريدة ، وإن استطاع تأمله والإحساس به يكون قد حقق لنفسه متعة جمالية ، لكن يجب علينا الانتباه والوعي الكامل إلى أن هذه المتعة ليست هي غاية الموقف الجمالي ، لأننا لا نركز انتباهنا في شيء ندركه ما لم يحقق لنا المتعة ، فالانفعال الجمالي يثير فينا الرغبة والحاجة وليس العكس ، لأن الرغبة والحاجة متى سبقتا عمليتا الإبداع والتذوق طغتا على الانفعال الجمالي ، فإرواء الرغبة أو الحاجة بحد ذاته متعة بشكل أو بآخر ، لكنها تبقى مرتبطة بهدف خارج عنها ، فهي

١- جان ماري شيفر : الفن في العصر الحديث ، ترجمة فاطمة الجيوشي ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، ص ٤٣١ ، بتصرف .

غير منزهة عن الغرض لأنها نتيجة فعل مادي ، ولم تكن من أجل ذاتها ، وبالتالي تتأثر رؤيتنا ومتعتنا اتجاه جماليات العمل بالحاجة أو الرغبة مما ينفي عنها صفة الحياد أو التجرد .

" إن الحكم في حالة الإحساس بالجمال ينبع بالضرورة من ذات الموضوع ويقوم على طبيعة التجربة المباشرة ، ولا يستند أبداً على نحو شعوري إلى فكرة المنفعة التي قد تنتج عن التجربة " (١)

كما أنها يجب أن تتحقق بعيداً عن أي تأثيرات أو رؤى شخصية ويؤكد **جورج سانتيانا** هذه الفكرة بقوله " عندما ننشد المتعة الجمالية إنما ننشدها وحدها ...وما يميزها هو تنزهها عن الأهواء الشخصية " (٢)

فهي منفصلة عن أي متع أو مصالح أخرى وتتمثل في عمل هو الغاية بذاته ، ونحصل عليها بشكل غير مباشر ، فالمتعة الجمالية تختلف وتتميز عن المتعة الحسية أو الجسدية المتعلقة بادراك الشكل ، " إن المتعة الجمالية شائعة لا تتقيد بعضو خاص ، كأنما هي حساسية شفافة ، بينما اللذة الجسدية الحسية مرتبطة بعضو حسي في جسدنا ، والإحساس بالجمال يحرر صاحبه من قيود الجسد " (٣)

فإدراكنا وإحساسنا أمام العمل (٩١) له متعة بصرية وربما لمسيّة أيضاً من خلال الشكل ، إلاّ أن متعتنا لا تتوقف عند ذلك بل تتجاوزه بكثير حيث يلعب الخيال والحدس دوره في تشكيل رؤية جمالية خاصة بهذا العمل ، لها متعتها المنفردة أيضاً ، حيث يستغرق المتذوق

١- جورج سانتيانا : مرجع سبق ذكره ، ص ٦٢ .

٢- المرجع السابق : ص ٧٨-٧٩ ، بتصرف

٣- المرجع السابق : ص ٢٨ ، بتصرف

في أجواء هذا العمل التي تتخطى حدوده المادية .

فمن المؤكد أن هذه المتعة لا تعتمد على الشكل فقط خاصةً ضمن المفاهيم المعاصرة ، وهذا ما تؤيده **سوزان لانجر** بقولها " أن التعبير الفني ليس مجرد لذة حسية مباشرة ، ففي الفن الحديث أشكال وأمثلة كثيرة تدل على قلة اهتمام الفنانين بتقديم أشكال سارة أو نماذج ممتعة ، مما يضعف من نظرية أن الفن هو مجرد متعة حسية " (١)

فالتعبير قد تجاوز المتعة الحسية المباشرة بناءً على ارتباطه الوثيق بمضمون العمل وليس بالشكل فقط ، ففي العمل (٩٢) لا نجد شكلاً ممتعاً للنظر أو الرؤية كما تعودنا عليها بألوان وملامس معينة ، بل تتميز بصفات غير مألوفة من خلال التقنية المستخدمة ، وربما يسبب للكثير من المتذوقين غير المتخصصين النفور والاستغراب .

فالفنان عندما يصيغ عمله التعبيري تكون غايته فردية ذاتية ومرتبطة بحالته السيكولوجية ، لأنه يخرج ما بداخله ويضمنه في العمل بتفرد وخصوصية من خلال عناصره التشكيلية ، كما في العمل (٩٣) الذي تضمن يعكس حالة نفسية ومعنوية واضحة ربما تكون الألم أو الانطواء ، لكن بتشكيل أعطاه قيمة جمالية وتشكيلية خاصة ، تعبيراً عن رؤية الفنان اتجاه هذا الموضوع ، وتكون المتعة أمامه لها طابع جمالي خاص .

هكذا تكون المتعة نتيجةً للتذوق المجرد عن الفائدة ، لكن هذا لا ينفي وجود دور للأعمال الفنية بما تضيفه للمجتمع وللمتذوق من قيم ، ولكن

١- رمضان الصباغ : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٦ .

ليس بشكل مباشر وموجّه ، بل عندما يبدع الفنان عمله بصدق وأصالة يكون بشكل أو بآخر قد عبّر عن قيم مجتمعه ومحيطه أخذ منها وأضاف إليها ، فهو يرفع ويؤثر في الذوق العام للمجتمع ، فعندما يرى المتذوق أعماله هذه لا بد وأن يشعر ويتأثر بتلك القيم ، لكنها لم تكن هدف المتعة في كلا الطرفين ، " توجد حالات محددة تكون معرفتنا بالفائدة داخلة ضمن إحساسنا بالجمال ، وإن كانت تقوم بدورها على نحو غير مباشر " (١)

أما فيما لو قصد الفنان توجيه رسالة ما إلى المجتمع بشكل مباشر وصريح من خلال عمله نكون أمام أعمال من نوع آخر هي ما يمكن أن نعتبره بالفن الموجه أو بفن المجتمع .

الغاية الأيديولوجية

كما ألمحنا في البداية يوجد في الفن أعمال تعبيرية كثيرة يكون لها أهداف وغايات مرتبطة بالمجتمع بما تقدمه من أفكار أو معايير أو قيم أيديولوجية ، فتكون موجهه مثلاً لتعزيز التماسك المعنوي للمجتمع أو طرح وترسيخ نمطاً معيناً من المفاهيم المتعلقة بالحياة السياسية أو الاقتصادية أو غيرها مما يخص ويتعلق بطبيعة المحيط الثقافي للمتذوق ، وهنا يكون دور الفنان محصوراً وموجهاً في إطار هذا الطرح الموضوعي ، فيعتمد موضوعاً واضحاً ومباشراً لأنه يبغي التوجيه والتأثير على الفكر ، كما أنه يأتي تعبير عن حالة أيديولوجية

1- Santayana, G: The Sense Of Beauty, Dover Publication, 5thEd, NewYork, 1955, P.98.

واجتماعية برمتها وليس تعبير ذاتي يخص الفنان لوحده ، هذه الغاية تحوّل من متعة الفنان في إبداعه لأنها ليست متعة جمالية خالصة .

" ما دام شعور المرء مشغولاً بالغاية التي يسعى إليها فإن العواطف التي تصاحب النشاط المبذول في هذا السعي لا تدرك إلاّ إدراكاً عابراً فهي لا تملأ الشعور " (١)

فهو يحاول من خلال أسلوبه التشكيلي الخاص تقديم نموذج من الأعمال تحمل رسالة واضحة ومباشرة لمواضيع وقيم تتعلق ربما بتطلعات وآمال المجتمع ، وربما يكون ترسيخ للأدوار التي تلعبها بعض الشخصيات أو النماذج في تطوره ، كما نرى في العمل (٩٤) حيث يمثل موضوعاً مباشراً عن جامعات الذرة ، فهو يحمل رؤية المجتمع ويعترف بأهمية هذا العمل ودوره ، كما يرسخ ويدعم تلك الطبقة العاملة ، كل هذا وربما أكثر تمثل غاية العمل التي تحد نوعاً ما من متعة الفنان في عمله بل لنقل أنها تدخلها في نوع آخر ومختلف من المتع ، كما أن المتذوق أمام هذا العمل يشعر بأنه ليس الوحيد الذي ينظر إليه ، لأن يطرح موضوعاً شعبياً وعاماً .

كذلك في العمل (٩٥) الذي مثل اتحاد طبقات الشعب من عمال وفلاحين ، كما عبّر ورسخ دور الرجل والمرأة على حد سواء في بناء المجتمع ، فالغاية هنا واضحة ومباشرة وموجهه لتحدث أثرها على عامة الناس في هذا المحيط الاجتماعي والسياسي ، أي أن وظيفته أيديولوجية ومرتبطة بمكان وزمان محددين ، مما يجعل المتعة أمامه محكومة بتلك المفاهيم .

١- هربرت ريد : الفن والصناعة ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٩ .

فالفنان يحاول الربط والدمج بين ما يوجد في ذاته من قيم سيكولوجية تخصه مع الغاية العامة التي يحاول الوصول إليها ، فتطغى الغاية العامة على الغاية الذاتية لأنها تكون الهدف الرئيسي من التعبير ، وتتحوّل متعته في هذه الأعمال من المتعة الجمالية الخالصة إلى متعة أخرى ترتبط بصلب الموضوع الذي يجسده ، ويكون دور الذات هنا مقتصراً على مدى تفاعله مع هذا الموضوع وما يتضمنه من قيم ربما تكون بعيدةً عن إحساسه ، وعليه تترتب قيمة المتعة حيث تتعلق بالموضوع المتناول بشكل مباشر ، أي بعكس العمل الذاتي حيث أن الفنان لا يطرح موضوعاً أو يتناول قيمة إلاّ لأنها تشكل بالنسبة له أهمية شخصية وتؤثر فيه بالعمق ، فيكون الفنان الأقدر على التعبير عن تلك قيم الأيديولوجية والتمتع بها هو الأقرب إليها .

الغاية والمتعة في العمل التطبيقي

لقد رأينا أن الغاية من هذه الأعمال هي تحقيق ربط متوازن بين عناصر الجمال والمفهوم العملي التطبيقي ، حيث أن هذا الربط والتوازن يؤدي اتجاهنا هدفاً عملياً يرتبط بآلية استخدامه في حياتنا اليومية ، وآخراً يرتبط برؤيتنا الجمالية من خلال جملة القيم الفنية والتشكيلية ، فالغاية هنا تنقسم إلى شقين ، غاية عملية ترتبط بالواقع الحسي ، وغاية جمالية مرتبطة بالذات والذوق الإنساني .

الغاية العملية

فعندما نسعى إلى عمل خزفي تطبيقي يحقق لنا الفائدة المرجوة يكون الاهتمام منصباً على الفعل الذي سيقوم به ويؤديه اتجاهنا في محيط

استخدامه ، إلاّ أننا في عملية الابتكار لم نهمل الجانب الجمالي أيضاً ، فتحقيق أكبر قدر ممكن من القيم الجمالية في الشكل الخزفي تشكّل الهدف الثاني في التصميم الذي يجمع بين الغاية العملية والفنية .

أي منفعة مرتبطة بفعل عملي يقوم على مبدأ تسخير العمل للحاجات اليومية ، كما في العمل (٩٦) حيث ارتبط التصميم بالغاية المطلوبة وهي ذات طابع عملي تقوم بتلبية حاجتنا المتعلقة بالفعل ، فهو مفيد ضمن إطار فيزيولوجي ، فيكون دوره كوسيلة لغاية هي الموضوع العملي بحد ذاته ، فالعمل هنا جاء تلبية لحاجة ورغبة عملية .

فالغاية المقصودة في التطبيقي هي غاية خارجية كما في العمل (٩٧) حيث الغاية هي استخدامه فعلاً كإناء للزهور ، فهي خارجة عن محيطه الذاتي ومرتبطة بالحياة العملية وربما اليومية ، هذا الارتباط جعل منه ذو فائدة مباشرة في الحياة ، فالغاية ليست ذاتية ويمكن أن نصفها أنها موضوعية ، لاعتمادها موضوعاً مباشراً وأساسياً في الإبداع ، فتكون المتعة موضوعية أيضاً لأنها قائمة على الموضوع بذاته .

كما نرى في العمل (٩٨) تكون متعتنا أمامه لا تتعدى المتعة الحسية الظاهرية من خلال رؤيتنا للشكل بما فيه من انسيابية وبساطة وما يتمتع به من قيم لونية لها أثرها وانطباعها ، وكونه مرتبط بوظيفة عملية.

وعليه فإن طبيعة الهدف الذي يرمي إليه العمل يلعب الدور الأكبر في وجود المتعة ويتحكم بنوعيتها ، فالغاية العملية كما فرضت نفسها على المبتكر كذلك تفرض نفسها على المتذوق بأن تحيله إلى

الهدف التطبيقي أي الواقع ذاته ، فيكون من الصعب علينا تذوقه والتمتع به جمالياً رغم احتوائه على صفات ومميزات فنية وتقنية ، فتكون المتعة مرتبطة بأداء هذا العمل ، وبالحالة العملية بذاتها وبخصوصيتها .

كمتعتنا عند استخدام إبريق مثلاً وليكن العمل (٩٩) فنحن نستمتع به مرتبطاً بوظيفته ، وفي حال أنه لم يستطع إنجازها بنجاح وملاءمة فإن المتعة تنتفي أمامه ، فهي متعة عملية ترتبط بمقاييس وقيم مردها الخبرة التطبيقية وربطها بالحياة اليومية واحتياجاتها .

وفي حال أننا لم نقم بعملية الاستخدام تلك بشكل فعلي ، إلاّ أن إحساسنا أمام العمل والهدف الذي يوحي به يوجهنا لكيفية استخدامه ، ويحرك لدينا متعة مصدرها فهمنا له أولاً ومن ثم كونه قادراً على تحقيق احتياجاتنا ، فتأملنا وإدراكنا لهذه الأعمال إنما هو إدراك عقلي أكثر منه إدراك حدسي ، فعندما نرى العمل (١٠٠) ورغم التنويع الذي دخل عليه والعلاقات الواضحة والصريحة في الشكل إلاّ أن إحساسنا بوجود وظيفة ما يمكن أن يؤديها تجعلنا نتّجه في التفكير لماهيّة وكيفية استخدامه .

هذه الغاية التطبيقية تجعل من تلك الأعمال جزءً من حياتنا اليومية ، إلاّ أن الممارسة العملية واليومية لها غالباً ما تفقدها عنصر المتعة ، وتسيطر الوظيفة على مجمل العلاقة بيننا وبينها ، وفي هذه الحالة لا تختلف متعتنا اتجاه العمل الخزفي عن متعتنا اتجاه أية أداة أو سلعة أخرى لها دورها في حياتنا العملية ، وبهذا لا نعود قادرين على تذوقها كأعمال فنية لها خصوصيتها ، بل إن متعة ممارسة الفعل العملي

أو الاحتياجي بحد ذاته يتداخل مع العمل نفسه ويندمج مع متعته الخاصة كمدرك حسي ، كما في العمل (١٠١) فرغم وجود قيم فنية متميزة في تصميمه الشكلي من هيئة ولون ، إلاّ أننا و باستمرار التعامل معه ضمن إطار الحاجة له نفقد جزءً من متعتنا به إن لم تكن كلّها ويصبح كغيره من الحاجيات ، إذ تتحول فعلاً إلى متعة عملية كاملة لها طقوسها وحالتها الخاصة .

المتعة التأملية

أما في حال إخراجنا للعمل من سياقه العملي وإدخاله في محيط آخر يعتمد التأمل والحوار ، فإن هذا يخلق لدى المتذوق حساً مختلفاً اتجاهه ، فالغاية لم تعد استخداميه وإنما تأملية ، مما يجعل متعة المتذوق حيادية تعتمد القيم الجمالية بالتساوي أو التوازي مع الناحية العملية .

فلو اتخذنا العمل (١٠٢) الذي يمثل تصميماً ناجحاً لإبريق مع كوب يؤدي وظيفته العملية بيسر وسهولة ، ويحمل من القيم الفنية ما يجعله مثيراً للذوق ، ورفعناه من موقعه العملي بعيداً عن التداول إلى موقع يسمح بتأمله فقط، لوجدنا المتذوق يصب جل اهتمامه وتركيزه على القيم والنواحي الفنية في الشكل ، بمستوى ربما يوازي إحساسه بقيمته العملية ، مما يضفي على المتعة حساً جمالياً مختلفاً .

كذلك نحن أمام عمل خرج من إطاره التصميمي التطبيقي عندما حذف الفنان أحد شروط التصميم وربما أكثر ، فلم يعد بإمكانه القيام بوظيفته العملية رغم هيكله الوظيفي العام ، إنما تحوّل إلى عمل تأملي جمالي لا يعتمد في جماله على إمكانية استخدامه بل على قيم جمالية

تميزه بعيداً عن الاستخدام اليومي ، وكأنه تحفة فنية فرض على محيطه هالة خاصة تميزه باستقلالية شخصية وتفرد من خلال عناصر الشكل وما فيها من تقنيات التي أصبحت كلاً ولم تبق جزءً .

" حين لا تؤدي الحقيقة إلى أية منفعة عملية تصبح المتعة التي تولدها في النفوس متعة خيالية ، وتصبح قيمتها جمالية " [١]

فمثلاً العمل (١٠٣) لم يحقق شرط الاستقرار بقاعدة واسعة تضمن له التوازن خاصةً عند الاستخدام ، فخرج عن إطار التطبيق ودخل في سياق تأملي خاصةً بوجود قيم فنية تميز سطحه ، مما أضفى عليه خصوصية وتفرد تسبب متعة خاصة .

هذه الخصوصية والتفرد أصبحت أوضح في أعمال أطلق الفنان لنفسه عنان المخيلة والحرية في تشكيلها ، كما في العمل (١٠٤) الذي ربما جاء تطويراً أو خروجاً عن شكل آنية لوضع الزهور مثلاً ، إلاّ أن الفنان أدخل عليه عناصر التشكيل بقيمها الجمالية وبعدها التجريدي ، مما حرك لدى المتذوق متعة خاصة اتجاهه تدعوه لتأمله والاستغراق فيه وليس إلى استخدامه .

وعليه فإن متعة المتذوق أمام هذا النوع من الأعمال تختلف عن سابقه ، حيث تطغى القيم الجمالية التي أصبحت الهدف من العمل ومن التذوق ، ولم يتبق للوظيفة العملية سوى جزء من الهيئة العامة له ، ومع هذا فإن متعة المتذوق هذه لا تستمر طويلاً وتقف عند حد معين بسبب الإحساس الدائم بوجود تلك الممارسة اليومية ، وبالتالي يطغى الجانب

١- جورج سانتيانا : مرجع سبق ذكره ، ص ٦٩ .

العقلي على الناحية الحدسية الجمالية ، لأن التأمل هنا موضوعياً وليس إحساساً ذاتياً ، كما في العمل (١٠٥) الممثل لثلاثة أشكال لها مفهوم الآنية إلاّ أنها خارجة عن سياق الاستخدام ، كما أنها اتخذت هيئة ربما توحي بالجذع الآدمي ، وكوّنت فيما بينها من خلال الأحجام والألوان المتنوعة تشكيلاً يسبب لنا متعة تختلف عنها أمام العمل التطبيقي التقليدي بما توحي به من حوار بينها ، إلاّ أن مجرد إحساسنا اتجاهها أنها نشأت وتطورت من آنية يضع حدُوداً لهذه المتعة وربما يحوّلها .

كذلك في العمل (١٠٦) الذي نتج عن تطوير وتحوير لشكل القارورة بحيث تداخلت مع أخرى بأسلوب تكاملي وكأنهما جسدان مترابطان متلاحمان ، خاصة وأنّ الهيئة لم تكن منتظمة أو تقليدية ، بل أخذت هيئة حرة توحي بالعضوية ، إلاّ أن المتعة أمامه أيضاً ذات حدود لارتباطهما بواقع عملي يوحي به على أقل تقدير .

طبيعة العلاقة بين الغاية والمتعة

إذا الغاية هي التي تتحكم بنوعية المتعة التي تسببها ، فالعلاقة بينهما علاقة نوعية وليست كميّة كما يقول البعض " بالتفرقة بين الفنون على أساس عدد الفوائد أو كم المنفعة التي نجنيها منها " (١)

إنما الفائدة أو المتعة تقاس نوعاً ولا مجال أبداً لحصرها أو إحصائها ، لكنها تتشعب إلى عدة أنماط أو أنواع ، فعندما يؤدي عمل تطبيقي غاية عملية ضمن شروط فنية تحقق التلاؤم مع الوظيفة يكون قد

---

١ - حمدي خميس : التذوق الفني ودور الفنان والمستمتع ، دار المعارف ، ص ٤١ .

سبب نوعاً معيناً من المتعة ، هي متعة حسية وعملية مباشرة ترتبط بالشكل وما يحمله من معايير ومقاييس فنية وتقنية ، وترتبط كذلك مع الوظيفة بحد ذاتها .

هذا وتلعب نظرة المتذوق اتجاه العمل التطبيقي دوراً كبيراً في طبيعة المتعة المتذوق ، فلو استطاع النظر إلى الأعمال المرتبطة بالواقع نظرة مجردة عن أهدافها وغاياتها المباشرة يكون قد حقق لنفسه متعة جمالية ،

" عندما يخرج الموضوع الواقعي من سياقه ويصبح محايداً أو منفياً ، يمكن أن يتحول إلى صورة خيالية ، كما لو التقط الفنان انسجام لونين صاخبين من خلال بقعٍ يصادفها على جدار ، عندئذٍ يختفي الشيء وراء نفسه ويصبح غير قابل للّمس INTOUCHABLE بعيداً عن تناولنا ، وهنا يتجرد من كل أغراض نفعية " [1] لأن نظرته إليه اختلفت .

فالمتعة كما هي مرتبطة بالمبدع وأسلوب تناوله للعمل من حيث الغاية والهدف كذلك هي مرتبطة بالمتذوق ، فلو أراد المتعة الجمالية وجب عليه النظر إلى العمل بشكل مجرد لذاته دون ربطه بأي علاقة مع ما هو خارجه .

أما العمل التعبيري الذاتي وبحكم أنه هو الغاية فإن متعة الفنان بإنجازه تكون متعة جمالية قائمة بذاتها ، فهي لا تبحث عن أي شيء

١- أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها) ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ٢٥٤ ، بتصرف .

خارج عنها ، وهي كذلك بالنسبة للمتذوق إذ يحصل على متعة جمالية خاصة ، غير محكومة بأي سبب أو هدف ، مما يسمح له بالتخيل والشعور بمعاني وقيم تخصّه بذاته ، فالغاية هي العمل نفسه ، والمتعة جمالية ، وبالتالي الفائدة غير مباشرة وغير مادية ، بل مرتبطة بالروح والحس ولها استمرارية وتداعيات واسعة على النفس البشرية .

الفصل الثاني

العلاقة بين التعبيري والتطبيقي

مقدمـــــة

إن العلاقة بين مجمل الفنـــون عمومـــاً وبيـــن الجميلـــة والتطبيقيـــة خصوصاً باتت القضية الشـــاغلة للفلاســـفة والفنـــانين علـــى مـــدى العصـــور والأزمنة ، بين الشد والجـــذب ، بيـــن فصلـــهما واعتبارهمـــا علـــى طرفـــي نقيض وبين ربطهما وتأكيد التداخـــل بينـــهما ، إذ وضعـــت فـــي كثـــير مـــن الأحيان تحت مسمّى واحد وقيّمت بناءً على قيم وقواعـــد واحـــدة ، لكـــن فـــي هذا التقييم أو التداخل إساءة لخصوصيـــة و فـــرادة كـــلٍّ مـــن تلـــك الأعمـــال على حساب الآخر ، من هنا كان لابد مـــن العـــودة قليـــلاً لمفـــهوم ومعنـــى الفن ، ومن ثم لنرى بنظرة سريعة أساس وطبيعـــة علاقـــة الفنـــون ببعضـــها عبر الأزمنة المختلفة ، حتى نستطيع الدخول فـــي مفـــاهيم القـــرن العشـــرين وما موقفها من هذا الربط أو الفصـــل وأســـبابه .

مفهوم الفن عبر العصـــور

إذا أمعنا النظر في كلمة فن فإننـــا نجـــد مصطلحـــاً **لاتينيـــاً** مقـــابلاً لـــها هـــو (**ARS**) ، ولكنـــه لا يشـــير إلـــى الفنـــون الجميلـــة **FINE ARTS** خصوصاً ، بل إلى كل أنـــواع الأنشـــطة الإنســـانية التـــي يمكـــن أن تســـمى حِرَفـــاً **CRAFTS** أو عُلومـــاً **SCIENCES** .

كذلك لدى **اليونـانيين** مصطلـح خـاص يشـير إلـى الفـن بمعنـاه التقني ، أي القدرة على إنجـاز شـيء مـا ، أي مـهارة يدويـة فـي أكـثر الأحوال مثل العمل في أي مهنة ، فقد تداخل الفن مـع غـيره مـن الأنشـطة العملية والمهنية على أساس وصفه بـالخبرة والمـهارة .

" قد ثبتت في كل اللغات العلاقة العضويـة بيـن الفـن وبيـن دائـرة واسعة من مختلف أنواع المـهارة والخدمـة والخـبرات العمليـة للإنسـان ، وفي المراحل المبكرة من تطور المجتمع كانت الصلـة أكـثر وضوحـاً "(١)

خاصة ما تميز به الفن في عصور ما قبل التـاريخ مـن ربـط بيـن القيمة الوظيفية والقيمـة الجماليـة أو الـذوق ، بمـا يلعبـه الفـن مـن دور وظيفي في تلك المجتمعات فيما يتصل بالسـحر والتعليـم والطقـوس الدينيـة والاجتماعيـة .

فمنذ عهد **أرسطو** (٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م) كان التعبـير عـن الفنـون بكافة أشكالها ينطلق مـن مفـهوم واحـد هـو أنـه منتـج بشـري حيـث " أن كلمة **POETICA** التي أطلقها **أرسطو** علـى كتـاب الشـعر لا تقتصـر في اللغة اليونانية على فن الشعر بل تطلق علـى كـل الفنـون سـواء منـها الفنون النافعة أو الفنون الجميلة ، فهي مشـتقة مـن فعـل **POEIN** أي ينتـج ، وما دام شأن الشاعر هو شأن كل فنان منتج فإن كلمـة بوئيطيقـا تشـير إلـى الفنون عمومـاً "(٢)

فقد كان **أرسطو** يساوي بيـن الفـن والصناعـة بسـبب الخلـط بيـن الفنون الجميلة والفنون التطبيقية عنـد اليونـانيين.

١- رمضان الصباغ : الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية ، مرجع سبق ذكره ، ص ٣٠ .

٢- المرجع السابق : ص ٣٠ .

أما في **العهد الإغريقي** فقد تم تميـيز الفـن الجميـل عـن التطبيقـي ذو الأصول الصناعية لأنه اعتمد مفهوم المحاكاة وتقديـم النمـاذج المثاليـة.

وفي **العصر الوسـيط** عـاد المعنـى القديـم للظـهور ليشـمل أيـة صورة خاصة من المعرفة النظرية كالنحو والمنطــق والسـحر وغيرهـا .

وإذا كان الفن في **العصـور القديمـة** وكذلـك **الوسـطى** قـد اختلـط بدرجات متفاوتة مع غيره ، ولم يكن مستقلاً تمامــاً عمـا هـو نـافع أو مـا هو ديني أو أخلاقي ، فإننا نجد آراءً مختلفة بعـد ذلـك حـول مفـهوم الفـن حيث تجعل منه نشاطاً خاصاً ونمطاً متمـيزاً مـن أنمـاط العقـل الإنسـاني حيث " بدء الفصل بين الفن وغيره من الأنشـطة بشـكل أولـي فـي عصـر النهضة إذ طرحت مواضيع جديدة ، وبدأت تظـهر مضـامين مختلفـة" (١)

ففـي القـرن **السـابع عشـر** تـم فصـل مشـكلات الاسـتاطيقا وتصوراتها عن المشكلات التقنية المتعلقـة بفلسـفة الصنعـة ، حتـى أواخـر القرن **الثامن عشر** إذ تأكد الفارق بين الفنـون الرفيعـة أي الفنـون الجميلـة **FINE ARTS** والفنون النافعة ذات العلاقة المباشـرة بـالنفع العمـلي .

أما في **القرن التاسع عشر** تحوّل مصطلح فـن إلـى معنـى عـام ، حيث أصبح على نقيض مصطلح صنعـة ، وعليـه تـم التميـيز بيـن فـن جميل وآخر تطبيقـي .

فنجد عما نويـل كـانت *(١٧٢٤-١٨٠٤) يؤكـد " أن الفـن وليـد

١- المرجع السابق : ص ٣٢ .

* **عمانويل كانت** : فيلسوف جمالي الماني - له كتاب (**نقد الحكم**)

العبقرية ، وإنه تقديم جميل لشيء ما ، وهو لعب موجه نحو إنتاج موضوع ما ، وهو متميز عن العلم من جهة وعن الصناعة من جهة أخرى " [١] فقد ميّز النشاط الفني عن النشاط العملي الذي يعتمد على أساس عقلي وغاية مقصودة .

كذلك ميّز **فريدريك شيللر*** (١٧٥٩-١٨٠٥) بين اللعب كنشاط إنساني خاص حر عن النشاط النفعي الذي تفرضه الحاجة ، حيث اعتبر الصورة الفنية غير الواقع وغير الحقيقة وربطها بالأحاسيس والأفكار ، وبالتالي أنها أسمى من الواقع .

التداخل بين الفنون في القرن العشرين

إلى أن جاء القرن العشرون باتجاهاته المذهبية المتنوعة " لتسقط تلك الفواصل بين ما هو جميل وما هو تطبيقي ، حتى أنها أسقطت أيضاً الحواجز بين أنواع أخرى من الفنون كالنحت والتصوير مثلاً ، وذهبت الفلسفة الجمالية الحديثة إلى الرأي القائل بالوحدة بين كل من الفن الجميل والفن التطبيقي أو النفعي ، على أساس أن هذه الوحدة تقوم على التجربة والخبرة الجمالية التي تعتمد حاسة التصور وملكات التذوق والتقييم والإبداع " [٢] باعتبار أن مصدر الإبداع واحد رغم تنوّع وتباين طرق الأداء .

١- المرجع السابق : ص ٣٣ .

* **فريدريك شيللر** : يعلن أن المسرح مؤسسه أخلاقية ويعتبر مفهومه حلقة وصل بين ثنائية كانط ومثالية هيجل .

٢- حسن محمد حسن : الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربي ، ص ٥٧، بتصرف .

ولكن ما تناولناه في الفصول السابقة حول جوهر العملية الإبداعية وكذلك عملية الابتكار والتصميم خاصةً من منطلق مفاهيم القرن العشرين يخلق جدلاً وتناقضاً ، فقد حصل خلط وتداخل في المفاهيم التي اعتمد عليها في فصل أو تصنيف الفنون ، فما أكثر النشاطات الفنية والآراء والمواقف التي صنفت الفنون اعتماداً على نوع المادة المستخدمة ، فمثلاً تم وضع كل الأعمال التي نفذت بمادة الطين المحروق تحت مسمى واحد هو فن الخزف ، حيث تخضع جميع تلك الأعمال على تنوعها لمقياس وتقييم واحد ، لكن كما رأينا يوجد اختلاف جوهري بين ما هو تطبيقي وآخر تعبيري حيث تميزا عن بعضهما بعناصر كثيرة أولها الشكل وآخرها المضمون ، وما بينهما العملية الإبداعية بحد ذاتها ومن ثم موقف المتذوق منها .

فالأعمال التطبيقية ظهرت وتطورت نتيجة حاجة الإنسان لها بناءً على ارتباطها بحياته العملية ، فهي تعتمد المبدأ العقلي الواعي للغايات التطبيقية .

وأما العمل التعبيري فقد رأينا أنه يشكّل رؤية الفنان الخاصة اتجاه موضوع ما ، من خلال معطياته الفكرية والثقافية والروحية ليلبي له حاجة نفسية وجمالية تكون بعيدةً كل البعد عن الواقع النفعي .

هكذا يرى الباحث وجود فارق واختلاف جوهري بين العمل التعبيري والآخر التطبيقي ؛ ويمكن أن نوجز ونكثّف هذا الاختلاف بعدة نقاط رئيسية تبدأ بالمفهوم الاستاطيقي للجمال وهو مفهوم تحدث واعتمد عليه الكثير من الفلاسفة والفنانين المعاصرين في أعمالهم وفي أبحاثهم وتحليلهم للجمال ، وما ينتج عن هذا المفهوم من اختلاف منطقي

وواضح بين علاقة المتذوق مع المبدع من جهة ومع المبتكر من جهة أخرى ، ثم نصل إلى النقطة الثانية وتتمثل في دور ومكانة عنصر الزمن في العملين ، وأخيراً فكرة العمل اليدوي والصناعي من حيث قابلية العمل للتكرار والنسخ .

ولنبدأ بمصطلح الاستاطيقا أولاً كمفهوم جمالي ثم نبحث عنها في الأعمال التعبيرية ومن ثم التطبيقية .

الاستاطيقا

إن مفهوم الجمال بعموميته واسع جداً لأنه يحتوي على تنويعات مختلفة وقيم كثيرة متنوعة ، ورغم اختلافاتها الجوهرية إلاّ أننا اعتدنا على إدراجها تحت مسمّى واحد هو الجمال ، فمثلاً مصطلحات : رشيق - خفيف - ضخم - جليل - مريح ، تطلق على الكثير من العناصر الموجودة في الطبيعة وكذلك أحياناً كثيرة على الأعمال الفنية باعتبارها جميعاً تصب في مفهوم واحد هو الجمال ، كالزهرة والتمثال والمرأة وغيرها...الخ ، ولكن في الحقيقة أنه لكل مصطلح عمقه وخصوصيته ، ولا يمكن إدراجها جميعاً في مقارنة أو تفضيل أو حتى تحت مسمّى واحد .

وعليه يجب التمييز والتفريق بينها خصوصاً فيما يخص الأعمال الفنية لأنه وتبعاً لفلسفة الفن المعاصر لا يتوازى الجمال الفني في المفهوم والقيمة مع الجمال الطبيعي .

" في العصر الحديث اتجه النقاد لدراسة الجمال وجدانياً أو شعورياً دون محاولة تحديده ، فقد ركزوا على أهمية عنصر الانفعال

والقبول النفسي في تلك العملية ، انطلاقاً من مبدأ أن إعجاب المتذوق بجمال الفن ينتج عن التأثر الوجداني برغم عجزه عن فهم العمل الفني منطقياً " (١)

هذه الاستجابة الجمالية الذاتية للمتلقي أمام العمل تكمل حلقة الفن من مبدع وعمل فني ثم متذوق ، فالعمل الفني يحمل من القيم الجمالية والتشكيلية ما يحرك ويثير ذات وداخل المتلقي ، الذي يجب أن يتصف بدراية فنية تمكنه من التفاعل والاستجابة الجمالية أمامه ليستطيع الشعور به ، فمن البديهي والمتفق عليه أولاً هو الوجود العيني لكل تلك الأعمال على تنوعها واختلافها ، فهي تشغل حيّزاً من الفراغ في مكان وزمان محددين ، ولا يمكن أن تكون هلامية ، فهي مدركة باستمرار وتراها العين .

ولكن هذا الإدراك يتم على مستويين : إدراك خارجي وآخر داخلي ، الأول إدراك الأعمال عن طريق الحواس ، أي إدراك مادي حسّي ، والثاني إدراك داخلي عن طريق التأمل الذاتي أو الاستبطان، وهو وعي للحالات النفسية والمشاعر والانفعالات والعواطف بكل ما تتميز به من صفات مختلفة ، تلك المدركات الخارجية يمكن أن نصفها بأنها جميلة ، ولكن كيف يمكن للمدركات الداخلية من إرادة وانفعال وروح أن تكون جميلة ؟

هكذا فإن استخدامنا لهذا المصطلح بمفهومه العام بدون ضوابط وفواصل أو خصوصية يجعلنا نشمل ضمنه العمل الفني الذي هو من

١ـ عفاف أحمد فراج : مرجع سبق ذكره ، ص ١٦٠، بتصرف .

إنتاج الفنان المبدع إلى جانب جميـــع عنـاصر الطبيعـة ، بالإضافـة لتقييـم جميع المدركات الظاهرية والباطنية حسب مقيـاس واحـد عـام .

هكذا كان لابد من ظـهور مفـهوم يخـص جمـال الأعمـال الفنيـة ويميزها عن غيرها ويكون معبراً عــن طبيعتـه ، فظـهر مفـهوم الجمـال الاستاطيقي على يد **الكسندر بومجارتن** فــي القـرن الثـامن عشـر (١٧٥٠) ثم اتخذ عدّة أنماط حسب رؤيـة كـل فيلسـوف أو فنـان ، إلاّ أنـها اتفقـت أغلبها على مفهوم عام يتميز عن مفهوم الجمـال العـادي بمـا يشـمل مـن مفاهيم ومعانٍ قد تكون غريبة أو غير مرغوب فيـها بـالمجتمع ، مـن مبـدأ أنها لا تمثل الطبيعة في شيء ، إنما هي قيم ومعـاني مـن عـالم آخـر هـو عالم الفنان والخيال والإبداع حيث الجمال الداخلـي الذاتـي .

من هنا أكّد فلاسفة الفن على علامـة هامـة للتفرقـة بيـن التجربـة الاستاطيقية والتجارب الأخرى وقـد وصفوهـا ب (القـدرة علـى التقمـص الوجداني – Empathy) وتعني النفاذ داخـل الأشـياء التـي نتأملـها فنيـاً لكي ندركها من داخلـها غـير مكتفيـن بمظـهرها الخـارجي (الحسّـي) ، وبذلك نشعر و نحدس بـالعواطف والخواطـر التـي يتضمنـها هـذا العمـل والتي مرّ بها الفنان أثناء إبداعـه .

فأصبح تقدير الجمال من منطلق استاطيقي هـو تقديـر لشـدة نجاحـه في التعبير عن حالته الخاصة ، فنجاح عمـل مـا فـي التعبـير عـن قيمـة غريبة أو موضوع مرفوض أخلاقياً مثلاً بالمفهوم العام هـو فـي حـد ذاتـه جمال فني (استاطيقي) ، لأنه تعبير عـن عـالم مـن نـوع خـاص ، إذ مـا تتميز به الاستاطيقا من حرية وذاتية تجعل منها تجربة ممـيزة لـها عالمـها

الفريد ، بعيداً عن التأثير على الواقع " فالإستاطيقا تفقد حريتها حين تدعى لذاتها وظيفة واقعية ذات تأثير في حل مشكلات الواقع بشكل مباشر ، فهي تحاول عن طريق الأشكال الجمالية أن تتجاوز واقع القمع ، وتجسد عالماً حراً " (١)

الإحساس بالجمال

لقد تحدث الكثير من الفلاسفة والفنانين عن طبيعة الجمال الفني، وكانت هناك آراء متنوعة ومختلفة إذ تمحورت حول نقطتين رئيسيتين حول تواجد الجمال أهو في العمل الفني أم خارجه ، أي هل هو مجرد شكل مرئي ومقروء للجميع على أساس أن الإدراك الجمالي يحدث نتيجة للأثر الواقع على الحواس من قبل الموضوع ، أم أنه عنصر لابد من التفاعل معه من أجل الإحساس به ومعرفة ما يتضمنه العمل في ثناياه من معاني وقيم لا ترى بالعين مباشرة وإنما يشعر بها الإنسان داخلياً عن طريق التجربة والحدس والاستبطان .

لكن المفهوم الاستاطيقي للجمال يحتم وجود الاحتكاك والتفاعل بين العمل والمتذوق ، وكما أكدت النظريات الحديثة على دور المتذوق في ظهور وتأكيد الجمال " إن الجمال سمة كامنة في الشيء نفسه أو التجربة ذاتها ، والعلاقة بين الشيء والتجربة هي التي تثير الحس الجمالي في نفوسنا "(٢)

١- رمضان بسطاويسي : علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت (تيودور أدرنو) ، بيروت ، ١٩٩٨ ، ص ٢٨ .

٢- ناثان نوبلر : حوار الرؤية (مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية) ، ترجمة فخري خليل ، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت ، ١٩٩٢ ، ص ٤٠٨ .

هذه الاستجابة تكون حرّة فتجعلنا نشعر بما يحتويه العمل من قيم روحية ، ترتبط بعمق العمل من أجله هو ولاشيء خارجه ، هذا الإحساس يعتمد الشعور الباطني اتجاه الجمال ، إذ بين الإدراك والإحساس كمفاهيم اختلاف جذري .

" يجب التميز بين الإدراك والإحساس ، لأن الإدراك مرتبط بالعناصر الحسية المباشرة بينما الإحساس أعمق من ذلك ، وهو الذي يمكن أن نطلق عليه استاطيقا " (١)

ويشكّل تداخل واندماج الإدراك مع الإحساس عملية التذوق كتجربة إستاطيقية ، والتي يصفها أحد علماء النفس " إن التذوق وعي وتنبه وحيوية "(٢) وهذا ما يجعل منها تجربة ممتعة ومستمرة أو مكررة كما يقول فاليري :

" الاستاطيقا اللاّمتناهية هي الرغبة اللاّمتناهية الدائمة التجدد ، فإن إدراكي وتذوقي للعمل لا ينتهي بالشعور بالشبع ، ويسوقني إلى تكرار تجربة التذوق والاستمتاع إلى ما لانهاية "(٣)

إذاً يجب القول أن الإحساس بالجمال هو عملية معرفية لا بد أن تتألف من جانبين ، جانب الإدراك الحسّي أو العقلي للموضوع الماثل أمامنا ، ثم جانب الحدس والإحساس والتقمّص الوجداني لمعرفة ما هو متضمن داخل الشكل .

---

١ - جيروم ستولنيتز : مرجع سبق ذكره ، ص ٥٥ ، بتصرف .

2- Kate Havner: The Aesthetic Experience, A psychological Description, Psychological Review, 1937, p.249

٣- أحمد حمدي محمود : مرجع سبق ذكره ، ص ١٤٦ ، بتصرف .

بين المتذوق والمبدع

إن مبدأ إبداع الأعمال التعبيرية كما رأينا هو تجاوز الواقع إلى عالم آخر فيه من القيم ما قد يكون مختلفاً عن حياتنا الواقعية ، فهي لا تبحث عن القيم الجمالية المثالية ، بل تتجاوز الجمال البحت لأنها تضم ما هو مخيف أو حزين ، قبيح أو مرح ، فتتناول قيم خاصة بالموضوع من وجهة نظر الفنان مبدعه ، فهي تعتمد الحدس والوجدان كعنصرين مرتبطين بالذات الإنسانية ، وهناك كثير من فلاسفة القرن العشرين الذين ربطوا الحدس والوجدان بصلب الخبرة والمعرفة الجمالية ، على أساس أن فهم العمل الفني ومعرفته يبدأ بالحدس للوجدان المتمثل على نحو كلي وشامل ، ثم يأتي التأمل CONTEMPLATION ليكشف تركيبات وتعقيدات العمل ، فكما رأينا سابقاً بأن الحدس هو " الإدراك اللحظي المباشر للكل " (١)

وهذا يتطلب من المتذوق التأمل والاستغراق ليستطيع تلمّس ما هو غير مرئي في العمل " إننا لا نستمتع بالقيمة الكامنة للعمل إلاّ عندما يستغرق انتباهنا كله بالفعل ، عندئذٍ فقط تكون تجربتنا جمالية بحق " (٢)

هكذا عندما نتذوق العمل (١٠٧) فإننا لا نبحث فيه عن القيم والنسب الجمالية المثالية المعتادة في الوجود الإنساني ، وإنما نحاول إدراك تلك القيم الخاصة التي تعكس لنا تعبيراً داخلياً عميقاً ، هذا التعبير

١- وفاء إبراهيم : دراسات في الجمال والفن ، دار غريب ، ٢٠٠٠ ، ص ١١ .

٢- جيروم ستولنيتز : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٤٣ .

الوجداني هو المقصود وهو الهدف من العمل ومن التذوق ، وليس الشكل الحسّي الخارجي فقط ، وإنما يكون الشكل هو نقطة البداية والإطار الذي يوجه عملية التذوق ، حيث نستغرق في العمل لذاته وليس استرشاداً لشيء خارجه ، حتى لو كان الفنان نفسه هو المقصود .

هذا ما يجعل من التذوق يعتمد على تلك العناصر في تلقي العمل التعبيري بكافة قيمه الجمالية والتعبيرية الخاصة ، فالعمل (١٠٨) ورغم ما يحتويه من عناصر لا تعتبر جمالية بالمفهوم العام خاصةً وأنه يمثل تجسيداً مباشراً لشكل الإنسان ، إلاّ أن ما يحتويه من قيم تعبيرية خاصة تجعله بعيداً عن الشكل التقليدي ، فهو يطرح قيماً جديدة ترتبط بمفهومه للمعالجات الفنية للشكل ، فيكون مفهوم الجمال هو نجاحه في التعبير عن حالة إنسانية تخص الفنان وعمله الفني.

فكما استطاع الفنان التعبير عن قيمه الروحية كذلك يستطيع المتذوق كشف هذه القيم التي تداخلت بانسجام تام مع عناصر العمل الحسية لتكوّن وحدة قائمة بذاتها ، وذلك من خلال تأمله واستغراقه بعناصره الظاهرية والداخلية ، لكي يستطيع الإحساس والحدس بما يتضمنه العمل .

فمثلاً العمل (١٠٩) يعتمد في بساطته على عناصر حسية واضحة وجلية شكّلها من الحبال الطينية بأشكال أسطوانية ، فالمتذوق يتلقى العمل ككل من خلال وجدانه وشعوره الداخلي الذي يلتقي بوجدان الفنان من خلال الحدس.

اللحظة الجمالية توحّد مع المبدع

فالتعمق والغوص في أعماق العمل يجعل المتذوق في وحدة وتداخل معه ، ويصفها **بيرنارد بيرنسون** باللحظة الجمالية فيقول " إن اللحظة الجمالية في الفن المرئي هي تلك الفترة الزمنية الوجيزة التي تمر في عجالة حينما يكون المتذوق في وحدة مع العمل الفني الذي ينظر إليه" (١)

فرغم وضوح الموضوع في بعض الأعمال كأن يكون الطرح عضوي مثلاً إلاّ أنه يتضمن داخله قيماً روحيةً ليس من السهولة الشعور بها ، ولكن عند تأملها والتعمق فيها يصل المتذوق إلى حد التوحد معه وإمكانية الإحساس به وفهمه .

فالعمل (١١٠) جسّد الشكل البشري بصيغة واقعية مباشرة ،إلاّ أن تعمق واستغراق المتذوق في تأمله يعكس له حالة تعبيرية ذات أبعاد نفسية ووجدانية تجعله في وحدة وتآلف مع الموضوع ، فيقترب من مفهوم الفنان في تجربته التعبيرية .

" المتذوق الصادق مع نفسه لا يكتفي بمجرد التعرف على المظاهر الشكلية فحسب بل إنه يتعمق حتى يصل إلى مشاركة الفنان في تجربته الفنية " (٢)

وهذا ما يجعل من العمل التعبيري أكثر خصوصية وتفرد وبالتالي يصعب فهمه وتأويله بسهولة ويسر ، خصوصاً وأن العملية الإبداعية كما رأينا هي تعبير عن انفعال وغليان النفس البشرية بما

١ـ محمود بسيوني : تربية الذوق الجمالي ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٩ .

٢ـ جورج كولنجوود : مبادئ الفن ، مرجع سبق ذكره ، ص ٣٨٧ .

تحمله من قيم روحية ، وما يخص الإبداع من حيث التشكيل بالحذف والإضافة والتعديل ، كل هذا يجعل من العملية الإبداعية وكأنها مؤشر ارتبط مع نفس ووجدان الفنان وما فيها من ذبذبات وموجات تتبع انفعالاته وتفاعلاته الداخلية أثناء التنفيذ ، مما يجعلها تتخذ موجة من التواتر والتردد صعوداً وهبوطاً حتى تصل إلى نقطة في العمق الانفعالي حيث يتوازن فيها الفعل التعبيري مع الشحنة الداخلية للفنان ، فهو في تعبيره يبحث عن تلك الحالة التي تحقق له ما يصبو إليه منذ بداية العملية الإبداعية .

أما المتذوق فهو يحاول من خلال العمل المبدع أن يكشف ولو جزءً من المسار الذي اتخذته العملية الإبداعية كحالة نفسية تفاعلية ، " ليس العمل بالنسبة للمتذوق مجرد نسخة طبق الأصل لأفكار الفنان ومشاعره الأصلية ، ومن ثم فمن الممكن أن يفسره المشاهدون اللاحقون ويستمتعوا به على أنحاء متباينة كل التباين ، قد لا تشترك مع تجربة الفنان الأصلية إلا في القليل ، أو لا تشترك معها في شيء على الإطلاق" (١)

فيدخل عمق العمل ويتفاعل معه من خلال تلك الموجات والذبذبات التي يشعر بها ، وكأنه ينظر إلى ذات الفنان الداخلية ، إلاّ أنه لن يستطيع الاهتداء إلى هذا المسار كاملاً مما يسبب له بعض الغموض الذي يدفعه إلى تكرار التأمل وتذوقه عدة مرات ، وهذا ما يؤكده الفنان **هنري مور** من خلال رؤيته الخاصة اتجاه أعمال النحت فيقول

١- جيروم ستولنيتز : مرجع سبق ذكره ، ص ٣١٣ ، بتصرف

" لابد أن يكون للنحت بعض الغموض ، ومعاني عميقة عند النظرة الأولى ، ويجب أن يستمر الناس في التطلع والتفكير " (١)

ويؤكد الباحث أن هذا الغموض يسبب نوعاً من المتعة أيضاً للمتذوق ، وهي متعة استاطيقية جمالية قد لا تقل أهمية عن المتعة التي يحققها عند فهمه للعمل ذاته ، هذا التفاعل يشكل ويمثل لنا العلاقة بين المبدع والمتذوق من خلال العمل التعبيري ، فهي علاقة عميقة وذات أبعاد إنسانية ونفسية تكون لغة حوار وتواصل بين المبدع والمتذوق .

" الاستمتاع الجمالي بعمل فني ليس شيئاً يتم دفعة واحدة ، وإنما هو عملية نامية ، متدرجة ، خلاقة . ولو واجهنا تحدي العمل ، لكانت مكافأتنا على ذلك هي القيمة التي نشعر بها لتجربتنا عندما نتمكن من تذوقه . وفي حالة بعض الأعمال الفنية ، ولا سيما التي نسميها أعمالاً عظيمة ، لا تنتهي عملية التعرف أبداً ، ففي هذه الأعمال نرى على الدوام شيئاً جديداً " (٢)

فهو لم يكتفِ بالنظرة العابرة أو السطحية لعناصره الحسية ، إنما حاول أن يحيا حياة المبدع ويدخل عالمه الخاص من خلال إبداعه ، فهو تفاعل مع المادة الحسية ليستطيع الدخول إلى أعماقها .

" فالناس يتحدثون عن العمل لكنهم يرون من ورائه ، ربما بطريقة لا شعورية ، صانع العمل ، فالصورة أو التمثال ليست إلاّ نقطة البدء والعلة الأولى لانفعالهم " (٣)

---

١. عفاف أحمد فراج : مرجع سبق ذكره ، ص ١٥٣ .

٢. جيروم ستولنيتز : مرجع سبق ذكره ، ص ١١٠ .

٣- عفاف أحمد فراج : مرجع سبق ذكره ، ص ١٥٦ .

فالعمل (١١١) مثلاً يجعلنا نبحث في مضمونه الفكري والروحي ونتفاعل معه دون أن نتوقف عند الشكل فقط ، وكأننا نحيا حياة الفنان أثناء إبداعه ، على الرغم من تجاوز الفنان في تشكيله خصوصية وإمكانيات المادة .

كذلك في العمل (١١٢) إذ أننا من خلال عناصر التشكيل نتوصل إلى حالة من الوعي الخيالي لما هو كامن وراء العمل ، فهو ذو قيمة داخلية ضمنية تخص مفهوم الفنان والعمل بحد ذاته كحالة خاصة .

" إن المتذوق عندما يقبل على مشاهدة العمل الفني ، إنما يركز بصره نحو تلك الجهة التي يدله عليها الفنان ، وكأنه ينظر من خلال نافذة قد أعدها له ذلك الفنان أثناء إبداعه لعمله ، محاولاً أن يعيد في نفسه تسلسل العمليات التقنية والمعنوية والذهنية التي كان قد مر بها الفنان أثناء إنجازه لعمله ، وعندما يتذوق المشاهد العمل الفني يستطيع أن يتمتع بقدر من الغبطة التي كان قد شعر بها الفنان من جراء إنجازه لعمله فيحوله إلى غبطة تذوق" (١)

كالعمل (١١٣) الذي مثّل جسداً بشرياً لكن بطرح جديد يجعله معزولاً عن الواقع ، من خلال أسلوب الفنان الخاص التي نفذ به العمل، حيث تم تشكيله بشرائح أو حلقات متراكبة بشكل غير منتظم ، مما أعطى خطه الخارجي تعرجات وانكسارات خرجت عن الشكل الطبيعي للإنسان ، فهو لا يمثل أو يصف الشكل الآدمي إنما هو طرح لموضوع مستقل عن الواقع له خصوصيته وفرادته .

١- عفاف أحمد فراج : مرجع سبق ذكره ، ص ١٥٣

كذلك العمل (١١٤) حيث انطلق الفنان بما يتمتع به من حرية تسوّغ له التشكيل الذي يرغبه ، فجاء عمله يمثل الهيئة الآدمية بأسلوب تجريدي عضوي متميز ، ورغم وضوح عناصره الإنسانية إلاّ أنه يثير لدى المتذوق ملكة البحث والتخيل وربما التفكير .

فما يتمتع به هذا العمل من أبعاد ميتا فيزيقية حرة تترك المجال واسعاً أمام المتذوق للتفاعل معه وإدراكه وفهمه كلّ حسب ذاته ، حيث تلعب التجربة الإنسانية والخلفية الثقافية والفنية لكل متذوق دورها في إبحاره وتجواله في عالم يعتمد الخيال والحرية .

فنحن أمام العمل (١١٥) ورغم بساطة شكله إلاّ أننا نأخذ وقتاً طويلاً في تأمله والبحث في مضمونه التعبيري ، وما خلفه من قيم ومعاني روحية خاصةً عندما نشعر بالهيئة الآدمية التي يوحي بها من خلال أسلوب التبسيط والتحوير .

من هذا كله نستنتج أن تذوق العمل التعبيري هو عملية تفاعلية لا تقل أهمية وعمقاً عن العملية الإبداعية نفسها ، كما أنها تمثل حالة توحد بين المبدع والمتذوق من خلال الفكر والوجدان .

الجمال في الأعمال التطبيقية

لقد رأينا أن أساس مفهوم الجمال الاستاطيقي هو الابتعاد عن ربط العمل بالواقع أو بالنفع ، كما أنه ليس بالضرورة أن يرتبط بقيم وعناصر الجمال التقليدية والمعتادة بالنسبة للمتذوق ، لكن الأعمال الخزفية التطبيقية تربطنا بالواقع المباشر كونها أعمال نفعية ،

كما أنها تكون هي الغاية وهي الوسيلة ، إذ تعتمد في ذلك على كل ما يخص جمال الشكل من قيم ظاهرية ، تحقق له القبول والجاذبية بالإضافة لارتباطه وتعبيره عن كنه الوظيفة كما رأينا ، من هذه النقطة الرئيسية في ابتكار العمل التطبيقي وموصفاته الشكلية نلحظ اختلافه كلياً عن العمل التعبيري وعن المفهوم الاستاطيقي للجمال ، وبالتالي هو مرتبط أساساً بالمفهوم العام للجمال من حيث الشكل وملاءمته للوظيفة العملية . .

ورغم وضوح الفارق نظرياً بين التجربة الإستاطيقية والتجربة العملية وأننا نميز بينهما وغالباً ما نعطي لأحدها الأولوية ونرجحها على الأخرى من مبدأ الموقف الجمالي الذي تكلمنا عنه إلاّ أنه يجب الاعتراف بأن الواقع في بعض الحالات الخاصة يجمع ويقرن التجربتين معاً .

" إن التمييز بين الموقف الإستاطيقي وموقف الإدراك العملي عند التفكير فيهما لا يترتب عليه أن يكونا على الدوام منفصلين في الوجود الفعلي " (١)

فكثير من مواضيع الحياة وأدواتها تستخدم الفن لجعلها أكثر جاذبية وقبولاً ، كالأعمال الخزفية التطبيقية ، فلا نحكم عليها أنها نافعة فحسب لأننا نكون قد حرمناها من حقها في القيمة الجمالية ، حيث ملاءمتها للوظيفة العملية هو جمال بحق .

كما أنه لا يمكن وصف الجمال فيها بالإستاطيقي حسب المفهوم

١- جيروم ستولنيتز : مرجع سبق ذكره ، ص ٥٦ ، بتصرف .

العام له ، وإنما يكون الجمال في الأعمال التطبيقية مرتبط بطبيعة الوظيفة وملاءمة الشكل لها كما رأينا سابقاً ، وذلك ضمن إطار من العلاقات والقيم الشكلية بحيث لا يتناول فيها شكلاً قبيحاً أو منفراً بل يعتمد جمال الشكل وجاذبيته .

علاقة المتذوق بالمبتكر

كما رأينا سابقاً فإن الفنان عندما أنجزه أعماله التطبيقية انطلق من الشكل المفيد حسب تصميم مدروس وانتهى عنده في حدود مادية شكلية ، ويأتي دور المتذوق ليراه ويدهش به من خلال عناصره تلك ، مما يولّد لديه متعة حسية كما رأينا .

فالعمل (١١٦) مثّل إبريقاً يقوم بوظيفته التي تمثل المضمون ، متخذاً شكلاً مبهراً وتصميماً جديداً غير تقليدي ، والمتذوق أمامه يتناوله ويتمتع به حسياً من خلال عناصره الشكلية ، خاصة ما تميز به من هيئة ربما توحي بعناصر طبيعية أو نباتية ، فهو وليد العقل المحض والذكاء الخالص إضافة إلى الحس الجمالي ، كما أن تذوقه أيضاً يتم من خلال ربطه حسياً وعقلياً بجوهر الوظيفة العملية بعيداً عن أي قيم روحية " إن الموضوع الاستعمالي لا بد أن ينطوي على غائية ظاهرية أو خارجية ، ورغم صبغته الإنسانية بوصفه موضوعاً حضارياً إلاّ أنه لا يحمل أية صبغة تعبيرية تجعله يخاطب منا الشعور أو العاطفة " (١)

فالعمل (١١٧) رغم ما يحتوي من قيم جمالية رقيقة ومبهجة

١- زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ص ٧٩ ، بتصرف .

إلاّ أنه لا يعبر عن أي قيم روحية أو انفعالية ، فقــد تـم إنجــازه بنــاءً علــى تصميم سابق ولو ذهنيـــاً ضمــن إطــار مــادي ليمثــل الموضــوع كغايــة ظاهرية أي خارجية هي الوظيفـــة .

كذلك العمل (١١٨) بما تناوله من تقنيات لــها قيمــها الفنيــة إلاّ أنــه لا يحمل الصفة التعبيرية التــي تحدثنــا عــن الشــعور والفكــر والوجــدان ، وإنما ما يميزه هو الجمــال الخــارجي الملائــم للوظيفــة ، كــالعمل (١١٩) الذي نقدّر جماله بنــاءً علــى ملاءمتــه ونجاحــه اتجــاه هدفــه التطبيقــي ، إضافة إلى ما يحتويه سطحه مــن تــأثيرات لونيــة متداخلــة تغنــي الشــكل وتميزه ، وبمــا أن تــذوق العمــل التطبيقــي يعتمــد علــى الإدراك الحســي للشكل فــإن الآراء والأحكــام والأذواق اتجاهــها مــهما تنوعــت أو تبــاينت تبقى متقاربة منطلقة من المفهوم ذاته ، فما يتمــيز بــه العمــل مــن عنــاصر شكلية بسيطة ومجردة تفرض على المتـــذوق حــدوداً لا تــترك لــه مســاحة واسعة للتخيل والتأمل خارجه ، سوى ما يتعلـــق بطبيعــة الوظيفــة ، فتكــون الآراء حوله متقاربة تصب في نفــس الاتجــاه .

وربما كان هذا هو السبب الرئيســـي فـــي انتشــار العمــل التطبيقـــي بسرعة وســـهولة منــذ الأزل وحتــى عصرنــا الحــاضر ، فــهي واضحــة وميسرة الفهم والتذوق خصوصــاً أنــها ارتبطــت بحاجــة الإنســان وحياتــه اليوميــة .

وبالتالي يرى البــاحث أن العلاقـــة بيــن المبتكــر للعمــل التطبيقـــي والمتذوق هي علاقة ليــس فيــها ذلــك العمــق الروحــي ، وســبب هــذا أن العملية الابتكارية لم تدخــل فــي نطــاق الــذات الإنســانية بمــا فيــها مــن انفعالات وشحنات عاطفية ، إنما قد بدأت بالشكل الحســـي وانتــهت عنــده ،

متخذةً امتداداً مستقيماً ومباشراً من بداية التصميم حتى نهاية التنفيذ ، من خلال تواتر معين ثابت تقريباً طوال مرحلة الابتكار ، التي توقفت عند مضمون معين وواضح لم تتجاوزه وهو الوظيفة .

أما عن تذوقه فغالباً يتم دفعة واحدة ومباشرة ، أي أن استيعاب المتذوق لهذا العمل يكون سريعاً ومباشراً بمجرد رؤيته وإدراكه حسياً ، وربما حوّل تفكيره وتذوقه إلى جوهر الهدف الوظيفي نفسه ، وهذا ما يؤكد أن العلاقة بين هذا المبتكر والمتذوق هي علاقة غير تفاعلية بل ربما تتحول في بعض الحالات إلى علاقة منتج بمستهلك ، وذلك عندما يتحول التذوق لمجرد نظرة مادية آلية تفتقر إلى البحث والتحليل .

وهذا ما أكده **هنري برجسون** " بأن النظرة الآلية الرتيبة التي نتجت عن التفسير المادي للعالم حصرت إدراك الإنسان الحسي وضيقت من مجاله ، فاكتفى بأن يصنف الأشياء ويلصق عليها البطاقات مقدماً ، فلا يحاول المرء فهم الموضوع الذي يوجد أمامه بل يكتفي بمعرفة الطائفة التي يندرج تحتها أو الفئة التي ينسب إليها " (١)

بذلك يطغى الميل العملي النفعي على رؤيتنا للأعمال التطبيقية، خاصة وأن نزعة الإنسان الطبيعية اتجاه الأشياء التي تلبي حاجاته الاستخدامية غالباً ما تطغى على تذوقه لتلك الأعمال ، و لكي " يستجيب استجابة جمالية بعيدة عن الاتجاه النفعي يحتاج إلى تربية العين من الناحية الحسية الفنية ، وهي عملية شاقة لأنها تتعارض مع نزعة طبيعية

١ـ وفاء إبراهيم : دراسات في الجمال والفن ، مرجع سبق ذكره ، ص ٣٣ ، بتصرف

متأصلة في الإنسان وهي النزعة النفعية ، نزعة الاستيلاء أو التجنب " (١)
هذا الموقف يمكننا من تقدير الجمال المجرد بعيداً عن النفع وهو ما يمكن أن نطلق عليه الموقف الاستاطيقي .

الموقف الاستاطيقي

هناك نقطة هامة في المفهوم الاستاطيقي للجمال تتعلق بالنظرة أو الموقف الإستاطيقي اتجاه الأعمال التطبيقية ، وهذا المفهوم أو الموقف يعتمد النظرة الحيادية والمجردة اتجاه تلك الأعمال ، وتعني الحفاظ على مسافة فاصلة بيننا وبينها ، فخروج العمل التطبيقي عن سياقه الوظيفي يخلق مسافة فاصلة بينه وبين المتذوق إذ يجعله بعيداً عن التناول اليومي في الاستخدام ، وحتى نستطيع إدراك جمالياته الخاصة بعيداً عن الواقع العملي لابد من موقف معين نتخذه اتجاهه ، بحيث لا نربطه بأي تجربة سابقة أو فعل عملي أو نفعي ، وما يساعد في هذا الموقف هو الشكل نفسه عندما يعتمد على قيم فنية وجمالية خاصة لا ترتبط بموقف استعمالي .

فالتجربة الاستاطيقية تعتمد على أسلوب وطريقة تذوقنا للعمل " التجربة الاستاطيقية هي التجربة الكلية التي نمر بها عندما يتخذ هذا الموقف الإستاطيقي المفهوم على أنه الانتباه المتعاطف المنزه عن الغرض " (١)

١- عفاف أحمد فراج : مرجع سبق ذكره ، ص ١٥٦ .
٢- جيروم ستولنيتز : مرجع سبق ذكره ، ص ٥٦ ، بتصرف .

فهو طريقة توجيه إدراكنا أو التحكم فيه ، فـــهو يرشـــد انتباهنـــا فـــي اتجاهات مرتبطة بالهدف ،لأننا عندما نركز انتباهنـــا علـــى فـــائدة أو منفعـــة عملية يتحول الموقف الإستاطيقي إلىٰ موقـــف إدراك عملـــي .

أي أن التجربة الإســـتاطيقية تتوقـــف علـــى نوعيـــة الموقـــف اتجـــاه العمل التطبيقي ، فنســـتطيع التميـــيز بيـــن التجربـــة الإســـتاطيقية والتجـــارب الأخرى بناءً على الموقف المتخـــذ .

" في التجربة الجمالية بتقبل الموضـــوع لذاتـــه ونســـتمتع بـــه دون أن نستخدمه لأغراض عملية ، ولا نسعى إلـــى اســـتخلاص معرفـــة منـــه ، ولا نهتم بنتائجه من حيـــث الخـــير والشـــر ، بـــل نقبـــل الموضـــوع بشـــروطه الخاصـــة " (١)

فتقديرنا الاستاطيقي لـــهذه الأعمـــال جـــاء نتيجـــة انفصالـــها عـــن واقعها العملي ، ممـــا يعكـــس لـــدى المتـــذوق جـــزءً خياليـــاً لا تربطـــه أي حدود .

إذاً فمفهوم " الاستاطيقا " أكثر تحديـــداً مـــن مفـــهوم علـــم الجمـــال ، وهو أكثر خصوصية وذاتية إذ أنه يبحث في الجمـــال الفنـــي تحديـــداً ، بعيـــداً عن أية منفعة أو غاية ، من هنا يتـــأكد لنـــا أن هـــذا المفـــهوم يشـــكّل نقطـــة فصل أساسية بين العملي التطبيقـــي والتعبـــيري .

كما أنه يوجد عنصر آخر يدخل ويشكل مكانـــة هامـــة فـــي الأعمـــال الفنية ويعتبر نقطة فصل أيضاً بين تلك الأعمال وهـــو عنصـــر الزمـــن .

١- المرجع السابق: ص ٥٧ ، بتصرف .

عنصر الزمن بين التطبيقي والتعبيري

إن الزمن في الفن عموماً يختلف عنه في الواقع لأنه يفضي بنا إلى إدراك مدى استقلالية العمل الفني عنه ، إذ أن تذوق العمل الفني هو إدراك لوجوده في زمان ومكان معينين ، هذا الزمن خاص بالعمل وهو جزء لا يتجزأ منه .

وهذا ما يؤكده تيودورأدرنو* (١٩٠٣-١٩٦٩) في نظريته الجمالية عندما يقول " إن تحليل الفرق بين الزمن في الواقع والزمن في الفن هو الذي يفضي بنا إلى إدراك مدى استقلالية العمل الفني عن الواقع ، ويفضي بنا إلى تعريف الفن بوصفه انعتاقاً من الممارسة اليومية " (١)

العمل التطبيقي والزمن

فالعمل التطبيقي يتميز أنه ذو علاقة متغيرة مع عنصر الزمن بحكم تداوله واستخدامه في أزمنة مختلفة ، وأكثر من ذلك أنه قابل للنسخ والتكرار بهدف انتشاره والاستفادة منه قدر الإمكان من الناحية المادية وربما التجارية ، مما يفقده عنصر الزمن الذي كان قد دخل في تشكيل النسخة الأولى منه ، وعليه فإن مبدأ نسخ الأعمال وتكرارها يكون الحد الفاصل والمميز بين العمل التطبيقي والتعبيري .
" إن النسخة المنقولة أو المكررة من العمل الفني مهما تضاهت مع العمل الأصلي إلاّ أنها تفقد عنصراً هاماً وهو وجوده في الزمان

---

* تيودور أدرنو: فيلسوف ألماني صاحب نظرية جمالية كتابه الرئيسي (الجدل السلبي)

١- رمضان بسطاويسي : مرجع سبق ذكره ، ص ٥٦ .

والمكان ، وهما محورين أساسيين فـــي التفكـــير الاســـتاطيقي " [١]

زمن العمل التعبــيري

أما العمل التعبيري فيتميز أنـــه وحـــدة متفـــردة متمـــيزة بعيـــداً عـــن فكرة التكرار كونه عملاً تأملياً لـــه خصوصيتـــه وزمنـــه الخـــاص ، هـــذا الوجود المتفرد يظهر لنا من خلال الأصل ، ويخبـــو فـــي النســـخ وتتلاشـــى أصالته ويفقد الشعور بالهيبة والهالة المقدســـة التـــي تحيـــط بـــه ، وهـــذا مـــا يحصل أيضاً في العمل التطبيقي بين اليـــدوي والآخـــر الصنـــاعي .

العمل اليدوي والعمل الصناعي

إن ما يميز العمل التعبيري عـــن التطبيقـــي هـــو خاصيـــة التكـــرار كما رأينا في نسخ العمل التطبيقـــي ، وهـــو مـــا يفـــرض تقنيـــات وأســـاليب حديثة وعملية لإنتاج أكبر كميات ممكنة وبـــأقل زمـــن وتكلفـــة ، لكـــي تلبـــي حاجة المجتمع وتحقق المكسب المـــادي المطلـــوب ، وبالتـــالي يتحـــول إلـــى عمل صناعي مما ينفي عنه صفة التفرد التي تمـــيز العمـــل اليـــدوي خاصـــةً مع مادة طيعة كمادة الصلصال وما تتركه من أثـــر عفـــوي ومباشـــر ملـــيء بالأحاسيس والحيويـــة .

فما يتميز به العمل اليـــدوي عـــن العمـــل الصنـــاعي هـــو الحيويـــة المرتبطة بمباشرة الفنان لمادته ، كان مـــن حيـــث التصميـــم أم مـــن خـــلال المعالجـــة الســـطحية ، وهـــذه العنـــاصر تحتـــاج مـــن المتـــذوق الشـــعور بها حدسياً ، " وذلك يرجع فيما أعتقد إلـــى أن هيئتـــها ذات جاذبيـــة يتعـــذر

١- المرجـــع الســـابق : ص ١٠٩ .

تحليلها ، هيئة غير عقلية ، بل هي هيئة حدسية أو لا شعورية " (١)

فالعنصر الحدسي في العمل الفني له قيمة كبيرة حتى في الفنون النفعية ، كونه يعبر عن مسألة ذاتية تتعلق بشخصية الفنان وبأسلوبه الخاص ، لكن الأعمال التجارية أو الصناعية كثيراً ما تضيع أصالتها في زحام التطبيق التجاري الذي يفرض تدخل كثير من الأيدي في الإنتاج .

الفصل بين الأعمال التعبيرية والتطبيقية

" الذي يدفعنا أكثر من أي شيء آخر إلى التفريق بين الفنون التشكيلية الكبيرة والفنون التشكيلية التطبيقية هو عدم وجود الغرض الرمزي لمعظم الفنون التطبيقية وحاجتها إلى التعبير الروحي أو إلى أعمق من هذا ، والغرض من هذه الفنون يكون إما نفعياً وإما غرضاً زخرفياً وإما الغرضين معاً " (٢)

فالإعجاب بالآنية الجميلة لا يماثل ذلك الانفعال الحار الملتهب بالأحاسيس التي يشعر بها المشاهد أمام الأعمال ذات العلاقات التعبيرية والرمزية ، بل إن هذا الإعجاب والانفعال يكون معتمداً على التأمل العقلي حيث يتم إدراك مزايا الخطوط الجميلة والتناسق والعلاقات المجردة أكثر من الدخول في الناحية الوجدانية العاطفية ، وذلك لأن التأمل على هذا النحو إنما يكون تأملاً موضوعياً أكثر منه إحساساً ذاتياً .

١- هربرت ريد : الفن والصناعة ، مرجع سبق ذكره ، ص ٣٩ .

٢- برنارد مايرز : مرجع سبق ذكره ، ص ١٩٨ ، بتصرف

" إذا وضعنا مكان الصورة العضوية التي تجذب انتباه الجماهير ويكون لها صدى في اهتزاز مشاعرهم واحساساتهم الجمالية بآنية خزفية تاريخية ذات جمال وانسجام في خطوطها الخارجية ، ففي هذه الحالة نرى دلائل جديدة ترتسم على محيّا المشاهدين ، وبرغم ما في خطوط هذه الآنية من انحناءات متناسقة التكوين ، بديعة في أوضاعها التماثلية المحددة للشكل العام ، فإننا نرى الأشخاص العاديين قد لا تتعدى نظرتهم إلى هذه الآنية الناحية النفعية لها ، بأنها صالحة كأداة للشراب أو لوضع الزهور.."(١)

هكذا يتضح الفرق بين هذين النوعين من الأعمال ، حيث الموضوع النفعي إنما يدعونا لاستخدامه ، بينما الموضوع الجمالي يدعونا لاستطلاعه ، فأحكام العقل تختلف عن الأحكام الجمالية ، حيث أن الأولى مدارها الوقائع وإيجاد تصميم مناسب يرتبط بالحياة العملية ، والثانية مدارها القيم التي يضيفها الإنسان إلى تلك الوقائع .

وبالتالي فإن هذا الاختلاف النوعي والجذري بين طبيعة العملية الإبداعية من حيث الفلسفة التي تحكمها وما يتعلق بها من قيم جمالية وتعبيرية تتعلق بذات وداخل الفنان ، وبين خصوصية حالة الابتكار والتصميم المتعلقة برؤية المبتكر في توظيف الجمال من خلال أعمال ترتبط بالواقع العملي التطبيقي ، يرسخ ويؤكد الفارق والفاصل بين تلك الأعمال من تعبيرية وتطبيقية ، ويفرض علينا المحافظة على تلك المسافة الفاصلة ، لكي نعطي لكل منها حقه في الجمال أولاً ولكي نحافظ على قيمنا الجمالية دون الوقوع في تداخل كهذا .

١- حسن محمد حسن : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٣٦ .

الفصل الثالث

تجربـــــة الباحـــــث

مقدمة

إن بداية استخدام الإنسان لمادة الصلصال ومن ثم اكتشافه لإمكانية حرقها وتحولها إلى فخار وخزف كانت بمحض الصدفة ، ثم ما لبث أن تحول إلى هدف يسعى إليه من مبدأ الفائدة والنفع العملي ، حيث شكّل منها أواني يستخدمها في الطعام والشراب وغيرها من الأمور الحياتية واليومية ، فأنجز تلك الأعمال لهدف استخدامها بعيداً عن التفكير والبحث عن القيم الجمالية في الشكل سوى ما يمتلكه من نظرة عفوية فطرية اتجاه عناصرها ، كذلك وفي نفس الظروف اتخذها كمادة يصيغ منها أشكالاً حرّة تمثّل كائنات آدمية وحيوانية وغيرها مما يتعلق بمعتقداته وأفكاره ، حيث حملت إلينا بعض تعبيراته الفطرية البدائية ،إلاّ أن الهدف هنا لم يكن إيجاد هذه التعبيرات كما ظهرت ، بل كان هدفه الأول والأخير ربما هو إخراج ما في داخله من تعابير ومعاني وربما مخاوف وغيرها بغية إيجاد حالة نفسية تحقق له التوازن الداخلي .

هكذا فإن وجود الهدف الذاتي كان استخدامياً أم نفسيا روحياً فهو نابع عن باطن وداخل مبدعه فهو تعبير عفوي ومباشر لأنه يلبي غاية ذاتيّة ، وبالتالي جاء معبراً وصادقاً

وبمرور الزمن وتطور الحضارة الإنسانية طوّر الفنان أشكال الآنية وتفنن فيها من حيث تكنولوجيا الأداء والتنفيذ والتصميم محافظاً على هدفها النفعي العملي ، ومدخلاً عليها قيماً جمالية تجعل منها قطعة فنية تطبيقية مميزة ومرغوب فيها ، فأصبح الفنان يوازن في إنتاجه التطبيقي بين الوظيفة والجمال .

في حين أن رؤيته لتلك الأعمال المجردة ذات الطبيعة التعبيرية أو الانطباعية قد اختلفت عما سبق إذ أصبح ينتجها بهدف تعبيري محض من أجلها هي ومن أجل إظهار تعبيره الخاص اعتماداً على ثقافته التشكيلية .

وكما رأينا فإن ارتباط الهدف العملي بالواقع وبشروط معينة تضع الفنان أمام سلوك ابتكاري محدد ومرسوم من أجل تنفيذه وإنجازه ، وهنا لابد من دراسة متأنية للتصميم كان بالرسم أم التجسيم المباشر اعتماداً على مهارة وخبرة المبتكر ، وعليه عندما وضع الباحث نصب عينيه إنجاز أعمال تطبيقية متميزة اتخذ من الرسوم الأولية على الورق بدايةً لإيجاد تصميم مناسب للاستخدام وفيه من القيم الجمالية والتشكيلية ما يجعل منه عملاً فردياً مميزاً .

وقد قصد الباحث تناول موضوع الإبريق في ابتكاره وتصميمه من مبدأ أنه أكثر العناصر والأعمال التطبيقية ارتباطاً بشروط وأسس كثيرة تخص نجاحه في أداء الوظيفة ، ولم يكن هدف الباحث في دراسته هو التوسع والتعمق في جميع نواحي وشروط التصميم الدقيقة كتصميم صناعي أو تطبيقي بحت ، لأن هذا الاتجاه يحتاج إلى دراسة منفردة

تتناول جميع أشكال الأدوات التطبيقيـــة كتصميـم صنــاعي ، إنمــا محــور البحث هو التمييز بيــن خصوصيــة العمليــة الإبداعيــة فــي كــلا العمليــن التعبيري والتطبيقي ، وإيجاد تلــك المســافة الفاصلــة وربمــا تلــك الخيــوط البسيطة بينها ، انطلاقــاً مــن فكــرة العمــل إن كــان تصميمــاً ابتكاريــاً أم إلهاما إبداعيا ، مروراً بالعمل ذاتـــه ثــم وصــولاً إلــى كيفيــة تــذوق تلــك الأعمــال علــى اختلافاتــها وتنوعــها ومــدى وصــدى وقعــها علــى ذات المتــذوق .

هكذا اتخذ الباحث عنصر الإبريـــق فــي تصميمـــه معتمــداً صيغــة معين في التشكيل فيها من القيم التشـــكيلية مــا يحقــق لديــه رؤيــة جماليــة مميزة تعطي للشكل القـــوة والرصانــة والحضــور المميــز ، وكأنـــه أشـــبه بقطعة نحتية لها خصوصيتها و فرادتـــها ، فبــدأ بوضــع بعــض الدراســات الخطية لأشكال هندسية متراكبة وحــاول التوليــف والربــط بينــها ، واضعــاً نصب عينيه الوظيفة المعنية بــالموضوع وأســلوب الاســتخدام .

فنجد في الشكل (١٢٠) دراسة خطية لإبريـــق شــاي وقــد مــرت بأربعة مراحل ، محاولاً إنجاز أكبر قــدر ممكــن مــن الدراســة التصميميــة بالخط حتى توصل إلى الشكل الذي يرضــي ذوقــه وحسّــه الجمــالي ، فبــدأ بالشكل الهندسي المجرد ، إذ اتخذ عنصر المثلث ثــم كــرره بحيــث تداخــلا مع بعضهما كما في المرحلـــة (أ) ، ثــم تصــوّر أن الجــزء العريــض مــن المثلث يشكل قاعدة العمل بينمــا يشــكّل رأســه المدبــب الغطــاء كمــا فــي المرحلة (ب) ، وأما المثلث المقلوب بزواياه الاثنتيــن تــم تصــوّر أن أحدهــا سيشكّل المقبض والأخرى تشــكل الســاكب .

بعد ذلك تحوّلت الرؤية ولسـبب عملـي اسـتخدامي لإلغـاء الزاويـة التي ستشكل المقبض مـع المحافظـة علـى الأخـرى كمـا فـي المرحلـة (ج) ، ثم إظهار الخط العمـودي الـذي وضـع حـاجز لجسـم العمـل مـن الداخل وساعد في إخـراج وإظـهار القبضـة مـن أسـاس المثلـث الأول ، بحيث أصبحت جـزءً داخليـاً فـي الشـكل وليـس بـارزاً بشـدة وقسـوة، بالإضافة إلى أنها حققت ميلاً يناسـب اتجـاه اليـد البشـرية بحيـث تكـون مريحة للاستخدام ، وتم فصل الغطاء بُناءً علـى خـط تقـاطع المثلثيـن مـع بعض ، بعد ذلك وضع البـاحث تصـوراً مجسـماً لـهذا الشـكل كمـا فـي المرحلة (د) بحيث اتخـذت القبضـة كمـا بـاقي عنـاصر الشـكل ثخانـة مناسبة ، كما تحـوّل العمـل مـن الشـكل المثلثـي المسـطح إلـى شـكل موشوري يستقر على قاعدته المثلثة الأضـلاع ، كذلـك تـم تحجيـم الجـزء الظاهر والمتبقي من المثلث الثـاني الـذي شـكّل السـاكب ، فـاتخذ أيضـاً شكلاً موشورياً معكوساً أي قاعدتـه نحـو الأعلـى لتحقـق مسـاحة جيـدة ومناسبة له ، وبنفس الوقت حققت بتعاكسها مع جسـم العمـل قيمـاً تشـكيلية وجمالية ممـيزة .

وهنا تم الخروج بعض الشـيء عـن الحـدود والقياسـات الهندسـية الصارمة ، ولعبت الرؤية والخـبرة البصريـة دورهـا فـي تـآلف الأشـكال والأحجام مع بعضها ، وهذا ما يحقق نقطـة الربـط والالتقـاء بيـن الفنـان والمتذوق ، أي من خلال هذه الرؤيـة الحدسـية الذاتيـة وهـذا مـا يؤكـده هربرت ريد بقولـه :

" إن النسب الموجـودة فـي هـذه الأشـياء لا تخضـع لتطبيـق أي قانون أو نسبة تطبيقاً محسوباً ، بل إنـها فعـلاً هيئـات حدسـية أو هيئـات

وظيفية اكتسبت جاذبية حدسية بطريقـــة عارضـــة " (١)

ثم قام بتجسيم التصميم الـــذي توصّـــل إليـــه ، ليتمكـــن مـــن تكملـــة دراسته علـــى الواقـــع ، فظـــهر العمـــل (١٢٢_ أ) (١٢٢_ ب) ، وهنـــاك أجرى بعض التعديلات علـــى النسـب والأجـزاء الصغـيرة مـن الشـكل ، بالإضافة للملمس السطحي له ، وطبعاً فإن البـــاحث قـد وضـع فـي ذهنــه منذ البداية تصوراً لأسلوب ونوعية التقنيـــة التـــي سـينفذ بـــها عملـــه وهـــي القولبة والصب ، وقد اختـــار البـــاحث الطـــلاء الزجـــاجي المطفـــئ لحسـه الجمالي الرصين ، كمـــا نـــوّع فـــي اللـــون إذ نفـــذ نســـخة أخـــرى بـــاللون الأصفـــر (١٢٠_ ج) ، ليبيـــن دور اللـــون فـــي إحساســـنا اتجـــاه العمـــل بعناصره من كتلة وفـــراغ .

هكذا تمت دراسة وإنجـــاز العمـــل الأول برؤيـــة البـــاحث الخاصـــة اتجاه الأشكال التجريدية الهندسية محكومة بعلاقـــات جماليـــة ترتبـــط بصلـــب الموضوع ولا توحي إلاّ بطبيعـــة اســـتخدامه ولا شـــيء خارجـــه أو ســـواه ، أي جاء الربط عضوياً ولم يكن أي عنصر مضافاً علـــى الآخـــر ، وهـــذا مـــا يمكن أن نطلق عليه توظيف الجمـــــال .

ومن خـــلال تلـــك الدراســـات الخطيـــة الســـابقة تمـــت ولادة فكـــرة أخرى تعتمد شكل المثلـــث المكـــرر والمتعـــاكس كمـــا فـــي الرســـم (١٢١) حيث تصوّر الباحث تصميماً لإبريـــق مفتـــوح مـــن الأعلـــى بـــدون غطـــاء (دورق) ، بحيث تشكّل قـــاعدة المثلـــث المقلـــوب ســـطح وفوهـــة الإبريـــق الواسعة ، بينما قاعدة المثلث الآخر شكلت لنـــا القـــاعدة كمـــا فـــي المرحلـــة

١- هربرت ريد : الفن والصناعة ، مرجع سبق ذكره ، ص ٥٨.

(أ) ، ثم أوجد انزياحاً بين الشكلين كما في المرحلة (ب) مما جعل المساحة الناشئة عن تقاطع الشكلين تشكّل فراغاً يخلق لنا قبضة العمل ، بعدها بالغ الفنان بطول المثلث الأول ليتميز عن الآخر كما في المرحلة (ج) حيث برزت اليد أو القبضة عن مستوى الفوهة ، كما تم الخروج أيضاً عن الشكل الهندسي الصارم للمثلث ونسبه في المرحلة (د) ، ثم تحوّلت دراسة التصميم إلى الشكل المجسم ، إلى أن وصل إلى شكله النهائي (١٢١_ أ) .

كذلك قام الباحث بدراسة وإنجاز عمل آخر هو عبارة عن إبريق شاي ، متخذاً في البداية شكلاً هندسياً صريحاً وهو النجمة الخماسية كما في الشكل (١٢٢) متخيلاً أنها باستقرارها على أحد الرأسين كقاعدة تجعل من الرؤوس الثلاث المتبقية تمثل على التتابع الساكب و الغطاء فالقبضة ، ثم حاول من خلال الدراسات الخطية التجريبية أن يخرج عن الشكل الهندسي الصارم لهذا العنصر ، فحاول خلق ليونة وانحناء في خطوطه بحيث تكون أكثر قبولاً وقرباً من الروح الإنسانية ، وبنفس الوقت تستطيع تحقيق أكبر قدر ممكن من التطبيق الناجح ، وكما نرى في المرحلة (ج) فقد حوّل الباحث الخطوط المستقيمة المتقاطعة إلى خطوط منحنية بحيث يحقق كل خط منها محدبين متعاكسين مما يخدم الشكل العام والوظيفة أيضاً .

بعد ذلك حاول إيجاد حلول مناسبة لعناصر الشكل خاصةً عند تقاطع الخطوط مع بعضها على جسم العمل ، كما في المرحلة (د) فتم إلغاء بعض الخطوط بحيث أصبح جزءٌ منها وهميا يصل بين الأجزاء الخارجية المجسمة ، وتم تصوّر البعد الثالث له ككتلة تحقق التوازن

خاصةً بوجود هذه القاعدة الضيقة ، وفي نفس الوقت تحقق فراغاً داخلياً يكفي لاستخداماته ، ثم اتجهت الدراسة إلى الشكل المجسم لتحقيق النسب والقياسات ذات الخصوصية والفردية ، وهنا رأى الباحث ضرورة التحوّل قليلاً عن الشكل الخماسي المنتظم فقام ببعض المبالغات وخاصةً في الجزء الخاص بالساكب إذ أعطاه الجزء الأكبر والأبرز في العمل ليشكّل جسم العمل ، كما قام ببعض التعديلات الخاصة بالقاعدة بما يحقق لها التوازن والاستقرار الأمثل ، وهكذا حتى وصل إلى الشكل النهائي مع التنويع في الملمس السطحي له كما في الشكل (١٢٢_ أ) (١٢٢_ ب) ، كذلك نفّذ نسخة من هذا العمل بلون داكن وطلاء زجاجي لامع (١٢٢_ ج) ، لاكتشاف ما يمكن أن تلعبه المعالجة السطحية من دور في جماليات العمل ، فرغم المظهر الجذاب للطلاء اللامع إلاّ أنه قد يؤثر على إظهار الكتل وتحجيم العمل .

هكذا كانت عملية خلق وابتكار الشكل الوظيفي تتطلب دراسة متأنية فيها من الحسابات الهندسية والتطبيقية أكثر مما تعتمد عليه من المباشرة والحرية في التشكيل .

أما عندما اتخذ الباحث تلك المادة لإنجاز تشكيل تعبيري حر يكون هو الغاية وهو الوسيلة بعيداً عن أي هدف خارج عنه ، وجد نفسه يركز في عملية إبداعه على الخيال الحر لإنجاز أعمال تعبّر عن نفسها من خلال ذاته الباطنة وتفاعلاتها التي لا تنتهي .

ومن خلال أسلوب الفنان في تناوله وإبداعه لأعماله النحتية على اختلافاتها التقنية ، قام بوضع بعض الرسوم الأولية لأشكال رمزية

بسيطة خرجت أساساً عن الشكل الآدمي بتحويـر وتطويـر يناسـب رؤيتـه ، فمن خـلال الدراسـات الخطيـة وجـد الرسـم (١٢٣) طريقـه للدراسـة والتشكيل والذي تطوّر أكثر فأكثر علـى الـورق أولاً حيـث أجـرى بعـض الدراسات الحرة لـهذه الرؤيـة كمـا فـي المرحلتيـن (أ – ب)، وكـانت الخطوة الثانية وهي تفاعل الفنان مع هذا الموضـوع مـن حيـث أنـه تعبيـر حر لم يقصد من خلاله سـوى الحالـة الذاتيـة نفسـها ، وذلـك بالعنـاصر التشكيلية من كتلة وفراغ وتناسـب وتـوازن وإيقـاع وحركـة ، وباسـتمرار هذا التفـاعل بيـن الـذات المبدعـة وتلـك العنـاصر الجماليـة وبـالحذف والإضافة توصّل في نهاية المطاف إلى العمـل بصورتـه النهائيـة كمـا فـي الشـكل (١٢٣_ أ) .

كذلك بدأت فكرة عمل آخـر ببعـض الخطـوط المنحنيـة المتراكبـة مع بعضـها كمـا فـي الرسـم (١٢٤) ، ومـع تكـرار الرسـم والتلاعـب بالخطوط ومن ثم تحويله إلى مجسم اكتملـت دراسـته وتشـكيله بنـاءً علـى المراحل (أ – ب) ، فكانت دراسة العمـل وتكوينـه لا يخضـع لأي شـرط أو حدود سوى إمكانيات الخامة نفسها خاصـةً وأن البـاحث اختـار طريقـة البناء المباشر بالحبال Coiling ، وهذا مـا يعطـي الفنـان الحريـة الكاملـة في التشكيل بعيداً عن فكرة القولبة ومن ثـم السـكب ومـا لـها مـن أسـس وشروط لابد من اتباعها ، بعكس هذه الطريقـة فـي البنـاء إذ تتيـح للفنـان البحث والتجريب والتلاعـب بالأسـطح والفراغـات ، وكـل مـا فيـه مـن عناصر شكلية تميزه عن غيره من الأعمـال النحتيـة مـن جهـة إمكانيـات هذه الخامة ، وما تمتلكه من حيوية وحرارة نتيجـة حفاظـها علـى لمسـات

الفنـــان المباشـــرة ، هكـــذا إلـــى أن وصـــل العمـــل إلـــى الشـــكل النـــهائي (١٢٤_أ).

أما العمل (١٢٥) فقد ظهرت فكرته وتمّـت دراسـته وإنجـازه فعـلاً بشكل مجسم دون سـابق دراسـة خطيـة أو تفكـير ، حيـث قـام البـاحث بدراسة التشكيل أثناء التنفيذ من خـلال الخامـة نفسـها والحـوار والتفـاعل معها ، حيث اعتمد في دراسـته لـهذا العمـل علـى جملـة مـن العلاقـات الهندسـية الواضحـة والصريحـة ، محـولاً الشـكل الآدمـي إلـى تكويـن معماري مبني علـى ترابـط الخطـوط والأسـطح الطوليـة مـع الأخـرى العرضية ، وقد استغل الفنان إمكانيات وخصوصيـة الخامـة وطريقـة البنـاء المباشر في إدخال قيم تتعلـق بالفراغـات الداخليـة المفتوحـة إلـى داخـل العمل مما يضفي عليه خصوصيـة تمـيزه كخامـة وتغنيـه ، كمـا حـاول الخروج مـن فكـرة القـاعدة الواسـعة والعريضـة التـي تحقـق التـوازن والاستقرار ، فاعتمد فـي توازنـه هنـا علـى مسـاحتين صغـيرتين مثّلتـا الأقدام ، وبالتناسق مع الكتل العلوية والبناء الشكلي ممـا جعـل منـه عمـلاً مستقراً ومتوازناً ، كما فضّـل الفنـان الحفـاظ علـى السـطح كغـيره مـن أعماله الفخارية دون إضافات لونية ، فلون الخامـة هـو الأصـدق والأقـرب إلى روح وطبيعة الإنسـان كفنـان وكمتـذوق أيضـاً ، هـذا إضافـةً إلـى تركيزه وإصراره على اللون الواحد فـي العمـل لأنـه يـرى أن فـي تعـدد الألوان وخاصةً في تقنيـة الخـزف كـالطلاءات الزجاجيـة إسـاءة وتشـويه لكتلة العمل وقوته التشكيلية ، هكذا كان إبداعـه فـي هـذا العمـل لا تحـده حدود سـوى إمكانيـات الخامـة نفسـها ودون دراسـة مسـبقة كمـا فـي التطبيقـي.

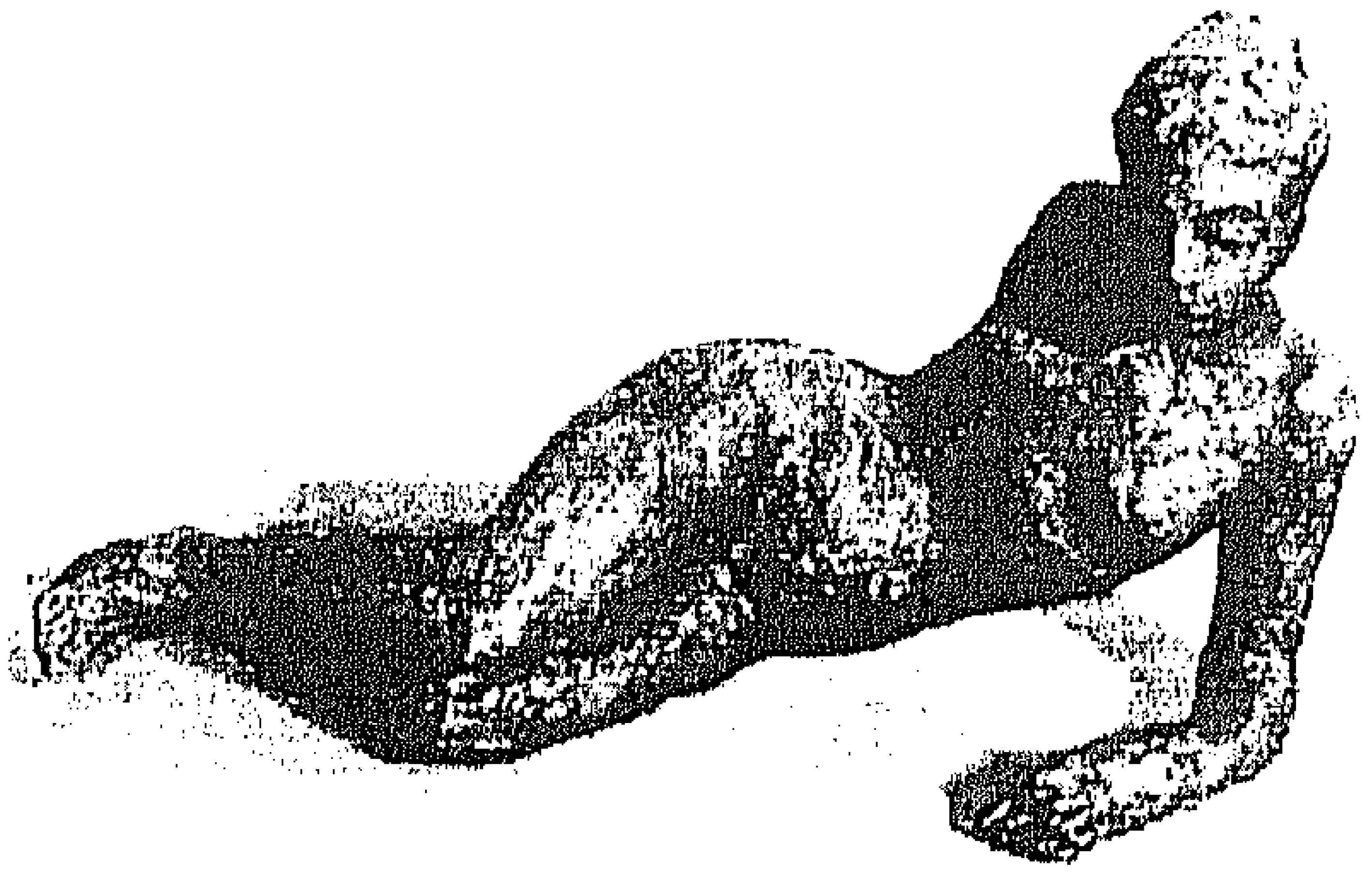
ومن جهة أخرى حاول الباحث تنفيذ أعمال تعبيرية بهذه الخامة أيضاً إنما اختار تقنية أخرى وهي القولبة والصب casting ، فوجد وشعر بثقل الشروط والحدود التي يجب عليه أن يراعيها في تنفيذه للعمل من أجل سهولة وإمكانية القولبة ونجاح الصب فيها .

فقام بتصوّر مسبق لعملين يمكن أن يكونا متكاملين ، حيث مثّل أحدهما الرجل والآخر المرأة ، وقام بوضع رسوم أولية لهما كما في الرسمين (١٢٦) و(١٢٧) ، مبرزاً ومبالغاً بنسب وأشكال الأعضاء لخلق حوار وتناغم بينهما ، ثم أخذ في التنفيذ على خامة الصلصال إذ كانت دراستهما محصورة ضمن حرية جزئية تحدّها تقنية وأسلوب التنفيذ النهائية ، فحاول الفنان الحفاظ على الأسطح والزوايا والفراغات بحيث تبقى مفتوحة للخارج دون الوقوع والدخول في تفاصيل وجزئيات قد تسبب فشلاً أو صعوبة في تقنية التنفيذ ، هكذا نرى العملين (١٢٦_أ) و(١٢٧_أ) في تشكيلهما النهائي وقد اعتمدا على الشكل البسيط والمساحات الواسعة وقلّة في التفاصيل ، مما أضفى عليهما حساً هادئاً وتعبيراً رصيناً ، هذا ولابد من الإشارة إلى أن الفنان أثناء تنفيذه لهذين العملين راوده شعور بقيد ثقيل يوجهه في اختيار عناصر أعماله ، بعكس الحرية التي اكتسبها في الأعمال السابقة ، وهذا ما يجعلنا نستنتج ونؤكد على الدور الكبير والهام لتقنية التنفيذ في الأداء الإبداعي أيضاً.

هكذا فإن الغاية من إنجاز العمل الخزفي كان تطبيقياً أم تعبيرياً هي التي تتحكم أولاً وأخيراً بمفهوم الخلق الفني من حيث هو إبداع أم ابتكار وتصميم ، وما يتبع ذلك من فروق جوهرية أيضاً بين ما تتضمنه

تلك الأعمال من معاني وقيم ، وصولاً إلـــى الاختــلاف فـــي نظــرة وتــذوق المتلقي لـــها .

أعمال الباب الثالث

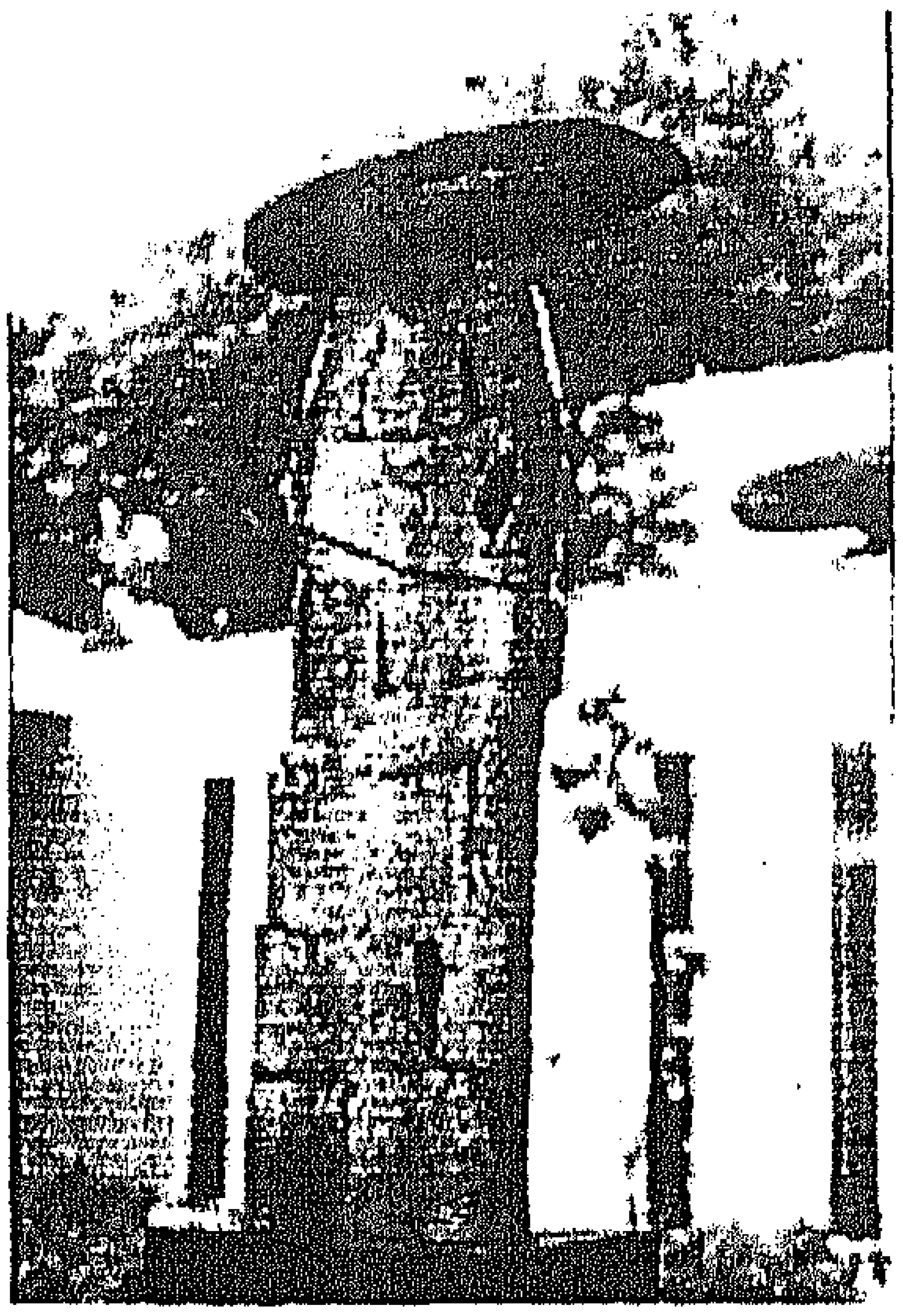


(89) **Mara Poretti** - سويسرا (١٩٦٧) [1]

1-Ibid.

(90) **Muharrem Turkeshi** - ألبانيا (١٩٣٣) [1]

١- بينالي القاهرة الدولي الخامس للخزف ، ٢٠٠٠ ، ص ٩٧.



بلجيكا (١٩١٥) - MaRf (91)

اسم العمل (شفاه متعبة بصمت) [1]

1-http//www.art-marf.com/hom800×600.html

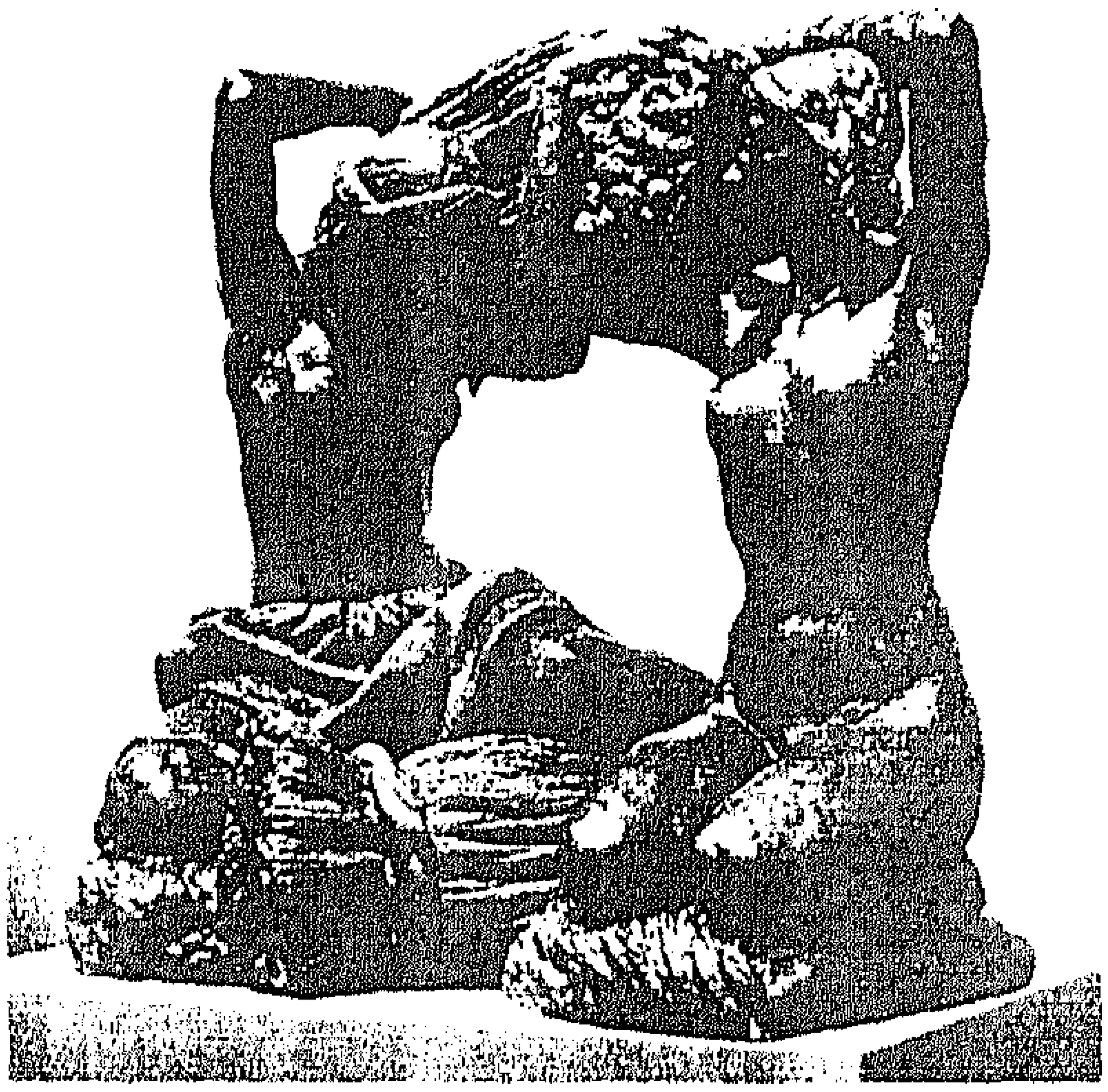
(92) **Roy Ashmore** - بريطانيا

آجر بناء مباشر ، حريق بفرن غاز [1]

1-http//www.studiopottery.co.uk/html/pgal-ra.html

(93) **Taramarcas Maret Josette** - سويسرا (١٩٥١) [1]

١ـ بينالي القاهرة الدولي السادس للخزف ، ٢٠٠٢ ، ص ١٥٨.



(94) **Vera Mukhina - (1889-1953)**

جامعات الذرة – برونز

قياس (١٦٤× ١٥٨ × ١٢٠ سم)

موسكو – ١٩٣٩[1]

1-Vladimir Kemenov: The USSR academy of arts, aurora art publishers, leningrad

(95) Vera Mukhina

العامل والمرأة المزارعة ـ كروم ونيكل فولاذي

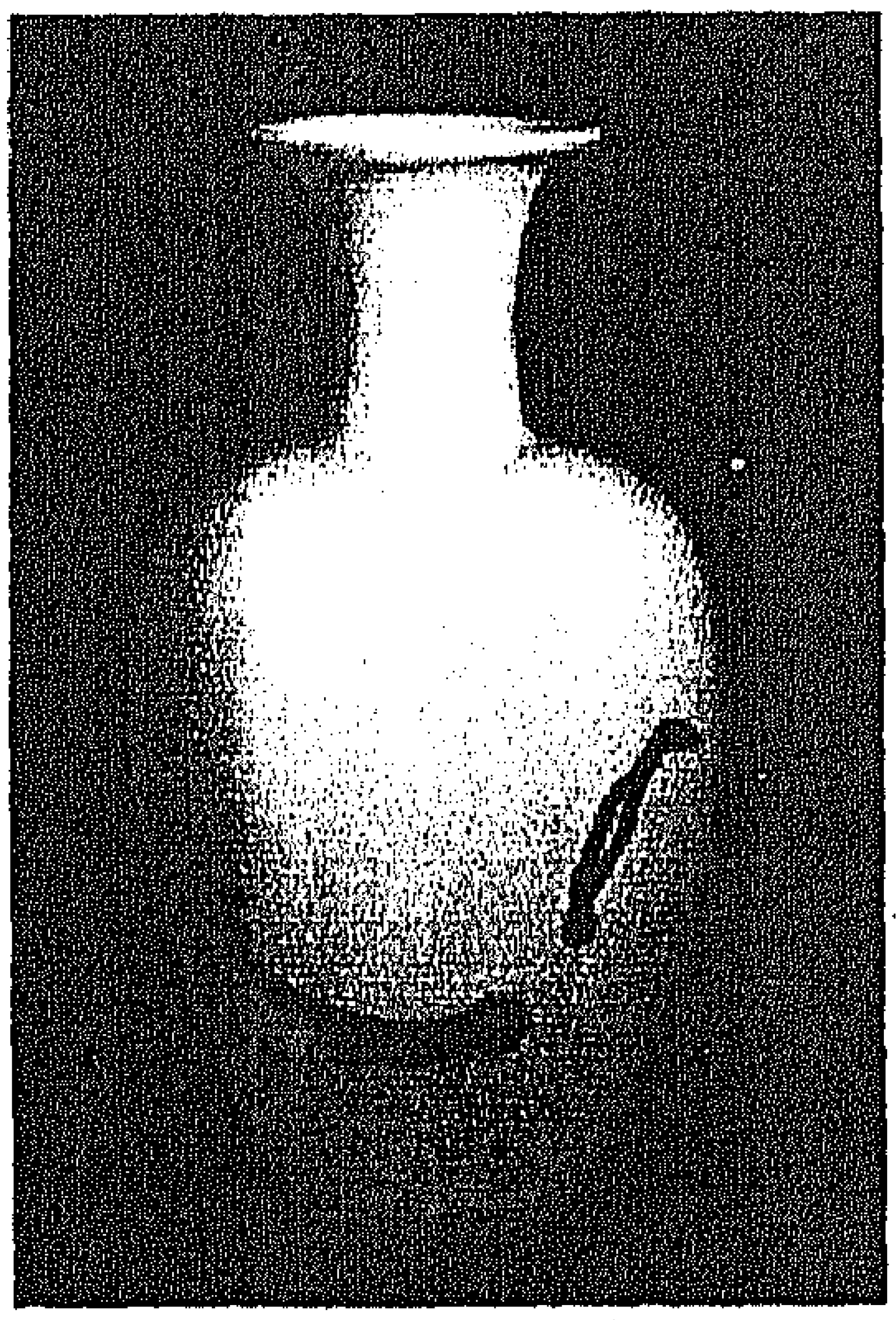
ارتفاع التمثال (٢٢,٥م)

موسكو ـ ١٩٣٧[1]

1- Ibid,

(96) **John Pollex** - بريطانيا
إبريق شاي بيد علوية ، ارتفاع (٧,٢٥) بوصة
طينة بيضاء ، حريق بالفرن الكهربائي
درجة حرارة حرق البسكويت (١٠٥٠ c˚)
درجة حرارة حرق الطلاء الزجاجي (١١٢٠ c˚) [1]

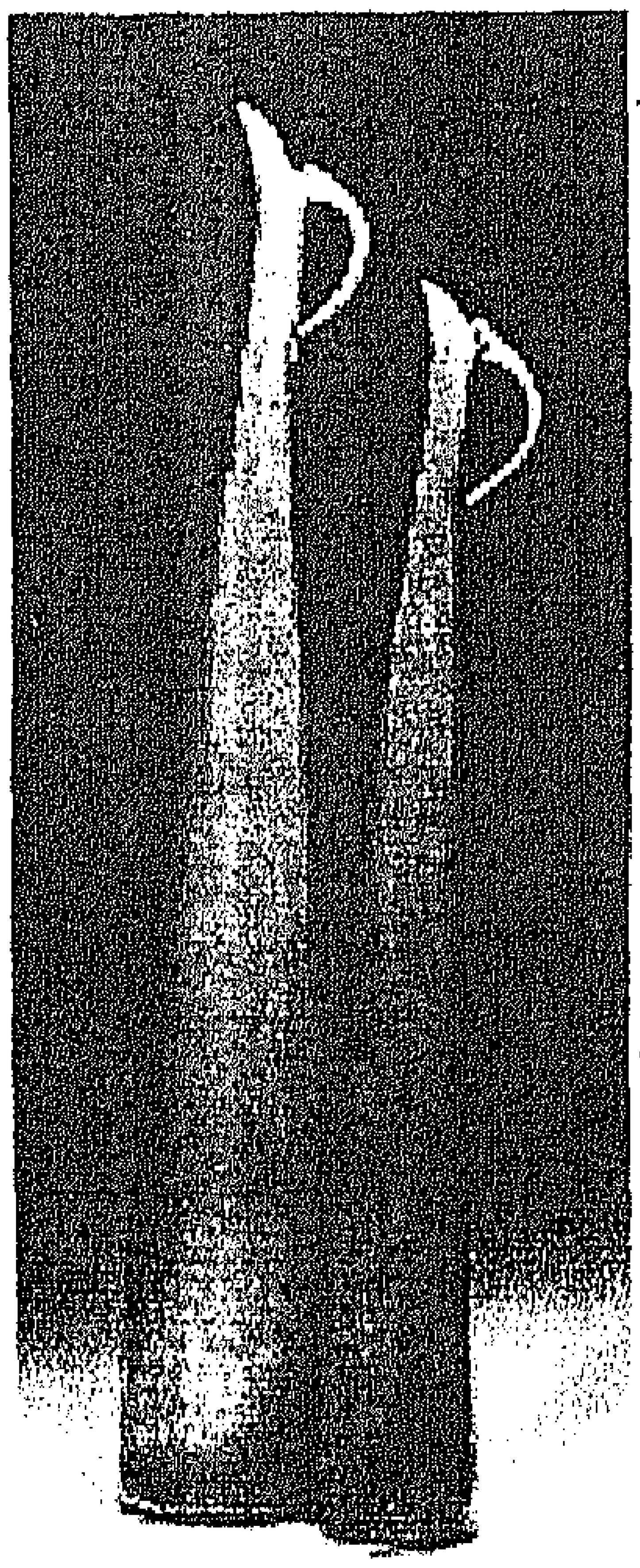
1-Ibid.



(97) Christine-Ann Richards

زهرية بارتفاع (١٨ سم) – رشّة سوداء على طلاء زجاجي أبيض كتيم [1]

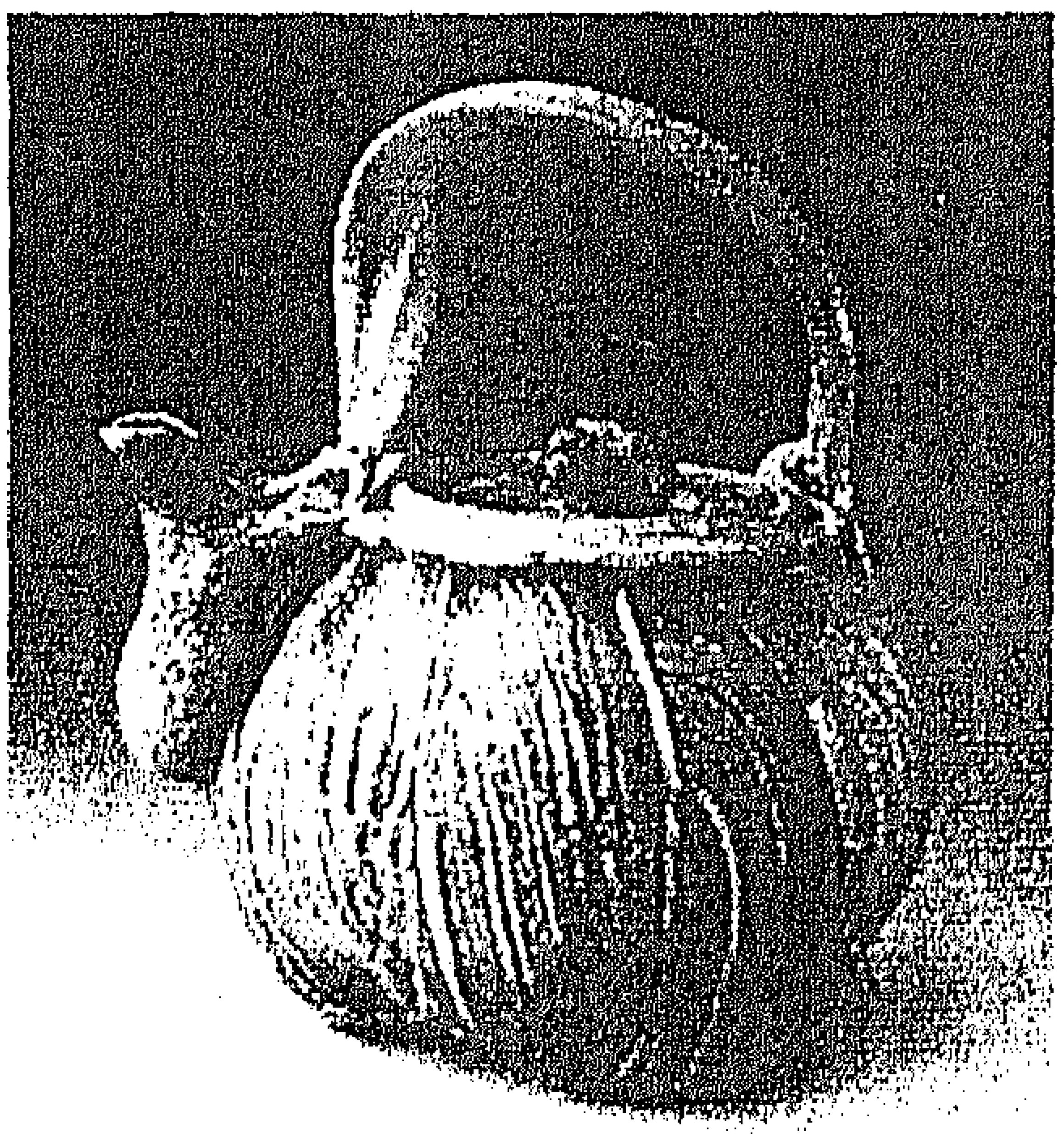
1-http//www.ceramicreview.com/links.asp.



(98) Eddie Curtis

خزف أحمر نحاسي ارتفاع (٤٥ سم و٥٢ سم) [1]

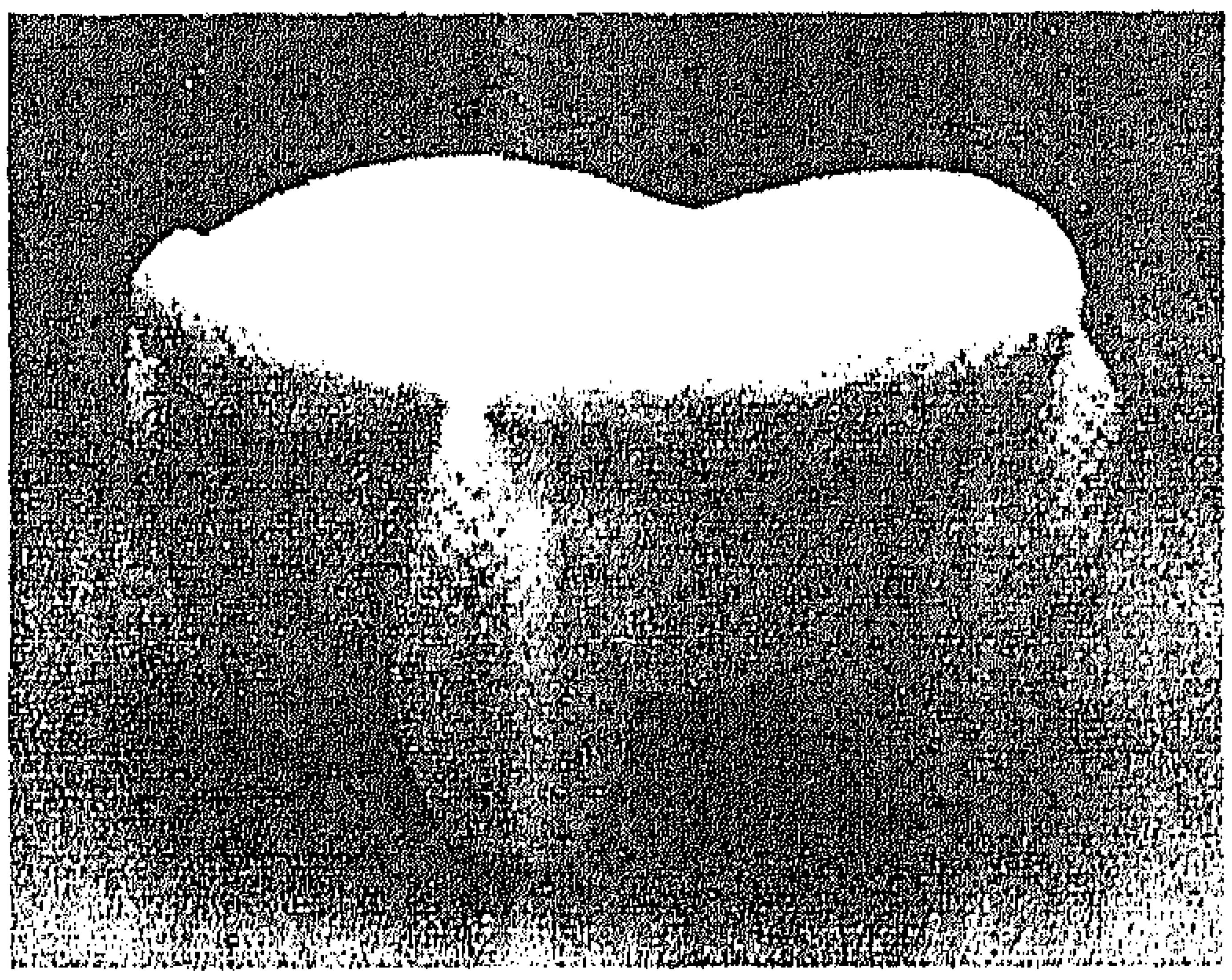
1-Ibid.



(99) **Ruthanne Tudball** - بريطانيا

إبريق شاي بثلاثة أرجل ، خزف بطلاء زجاجي مع (كربونات الصوديوم)
إنتاج عام ٢٠٠٠ (ارتفاع ٢٣ سم) [1]

1-http//www.aber.ac.uk/ceramics/makers/potters.htm - 29k

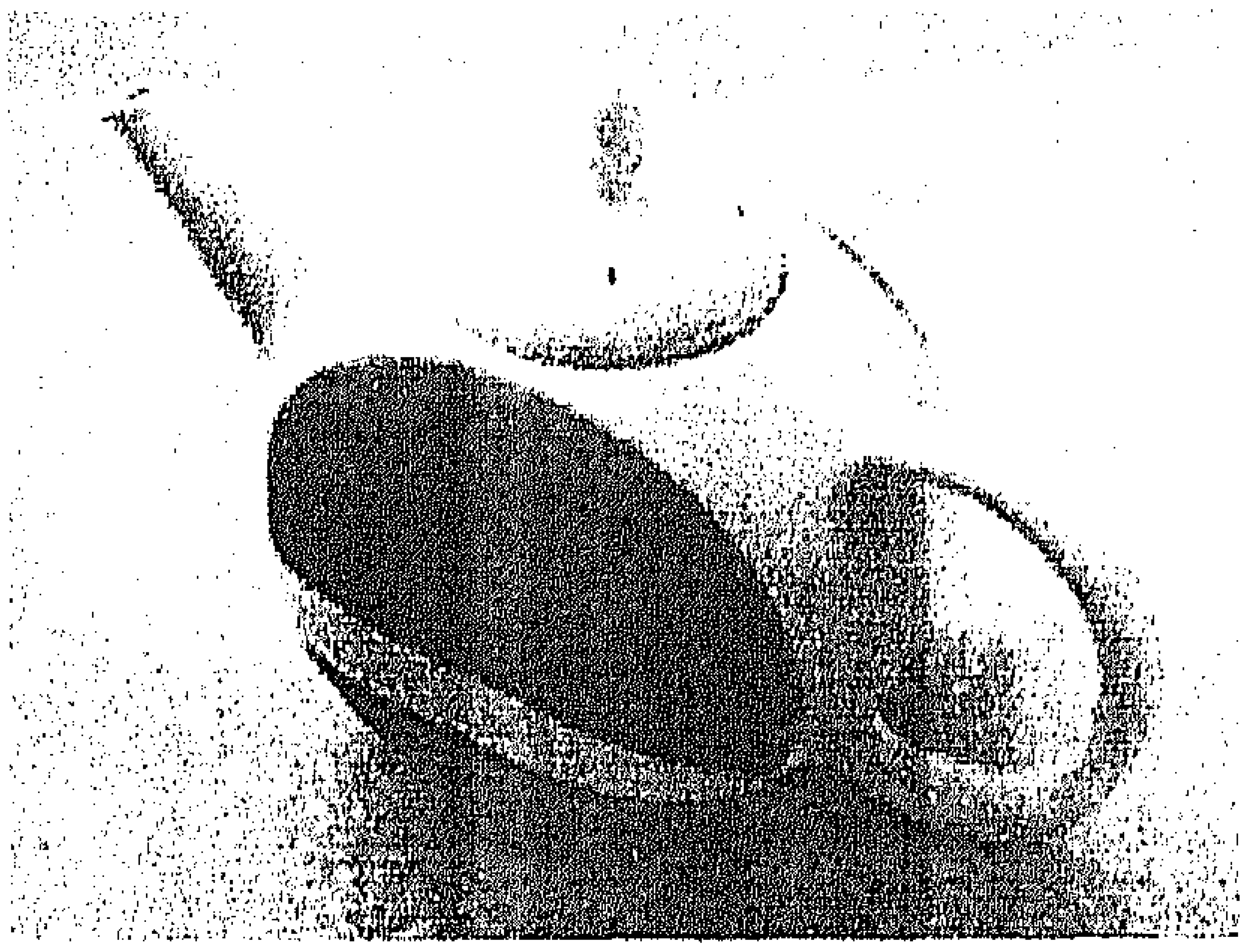


بريطانيا - **Allison McGowan** (100)

وعاء فاكهة من الخزف ، حريق مؤكسد

قياس (٩ × ٩ × ٧ بوصة) [1]

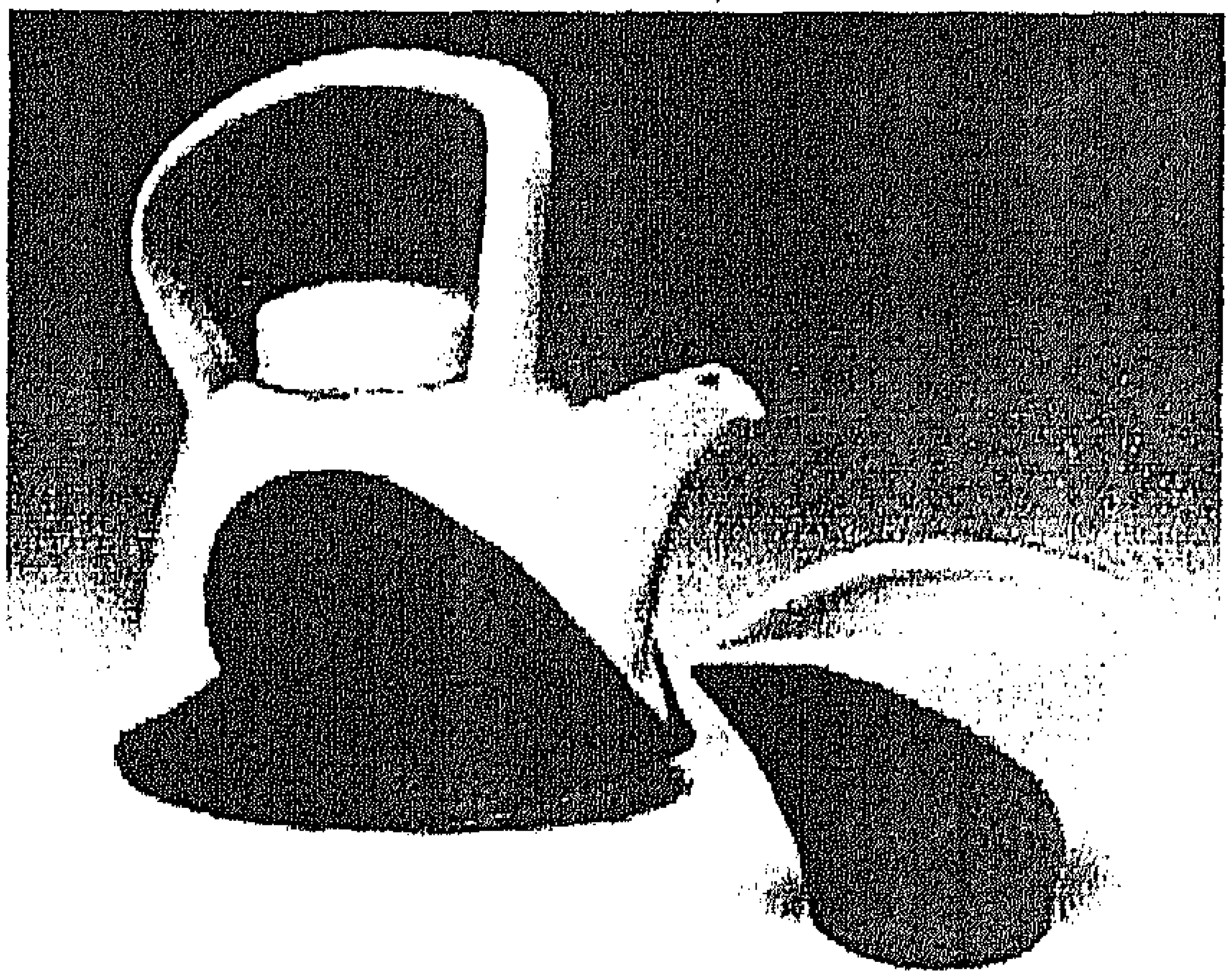
1-http//www.allisonmcgowan.com



(101) **Alex Hunter** - بريطانيا

إبريق شاي ، حريق كهربائي بدرجة حرارة (١٢٥٠c°) (١)

1-http//www.studiopottery.co.uk/html/pgal_ahv.html



(102) **Will Marshall** - (١٩٦٩) بريطانيا

إبريق شاي (ارتفاع ١٥ سم) (1)

1-http//www.studiopottery.co.uk/html/pgal_wlm.html

(103) **Jane Perryman** - بريطانيا

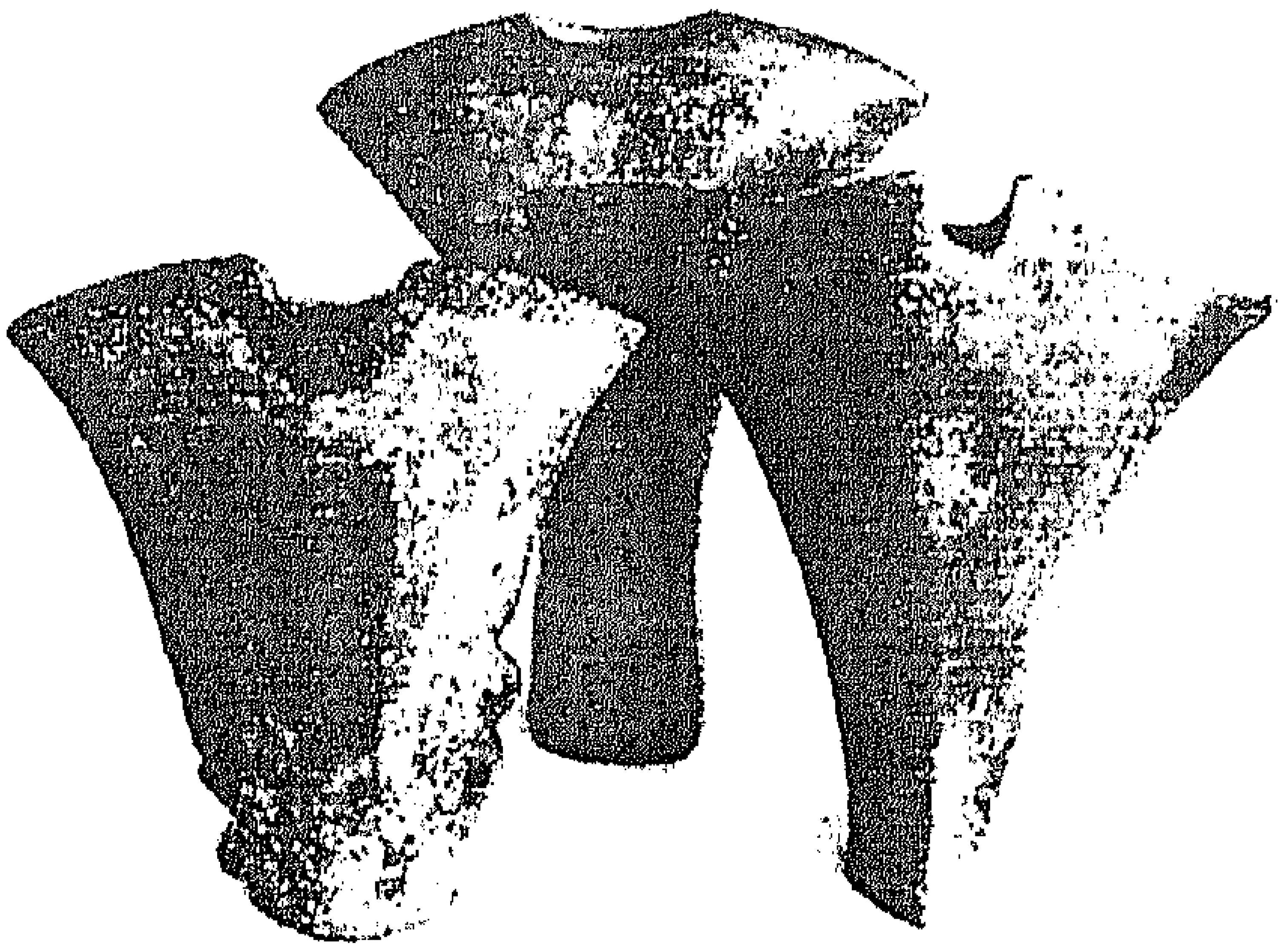
زهرية خزفية ، مدخنة بنشارة الخشب (ارتفاع ٣٠ سم) (1)

1-Susan Peterson: Ibid. P: 33

(104) **Ray Mallaney** - بريطانيا

بناء مباشر[1]

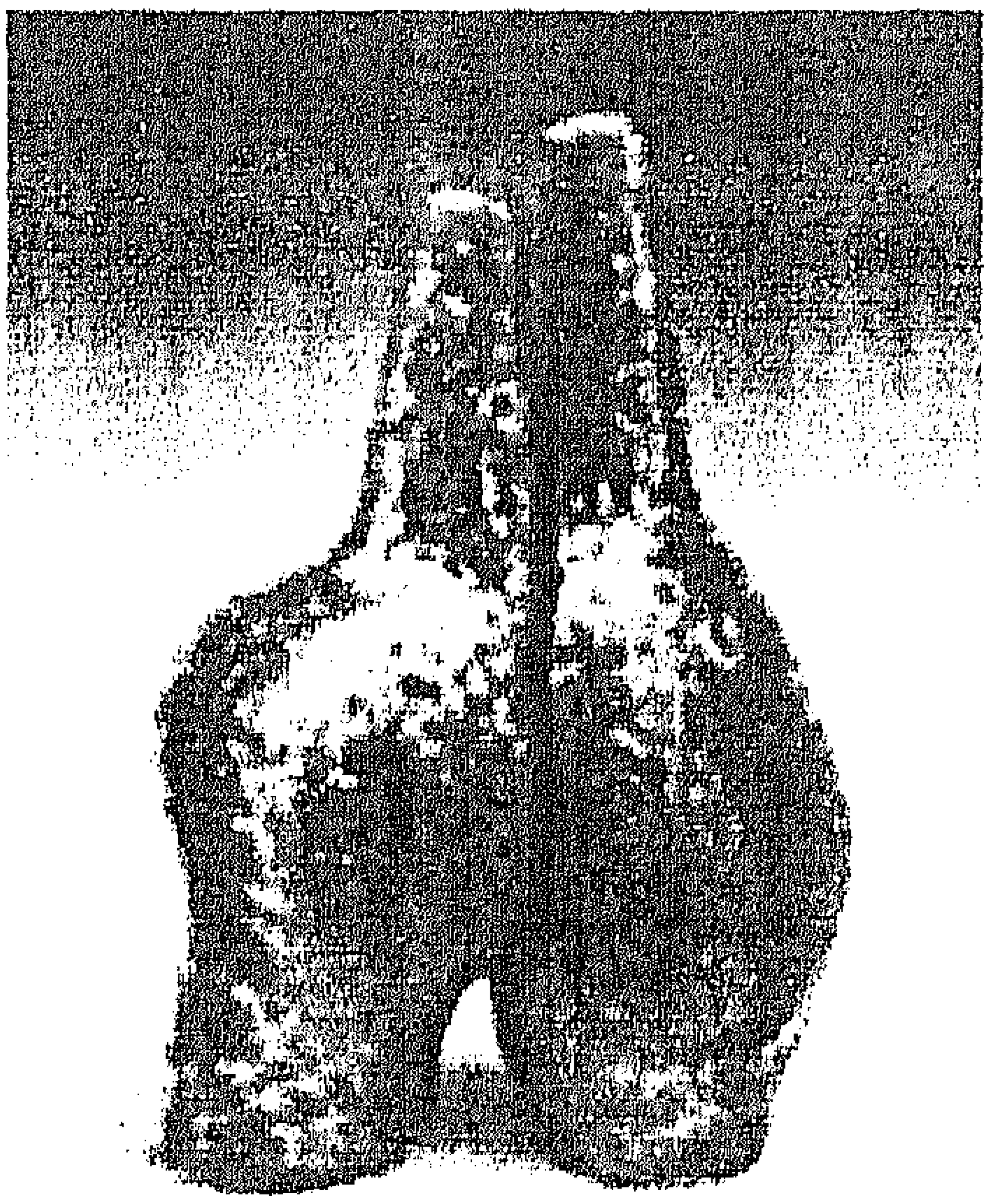
1-http//www.ceramicsculpture.com/artist/links 2



بريطانيا - **Anne James** (105)

تشكيل رأس الفأس (ارتفاع من ٧ بوصة إلى ٩ بوصة) [1]

1-http//www.potters.oug/subject-12284.html



(106) **Karen Karnes** - بريطانيا

1-http//www.garthclark.com/gallery/artists

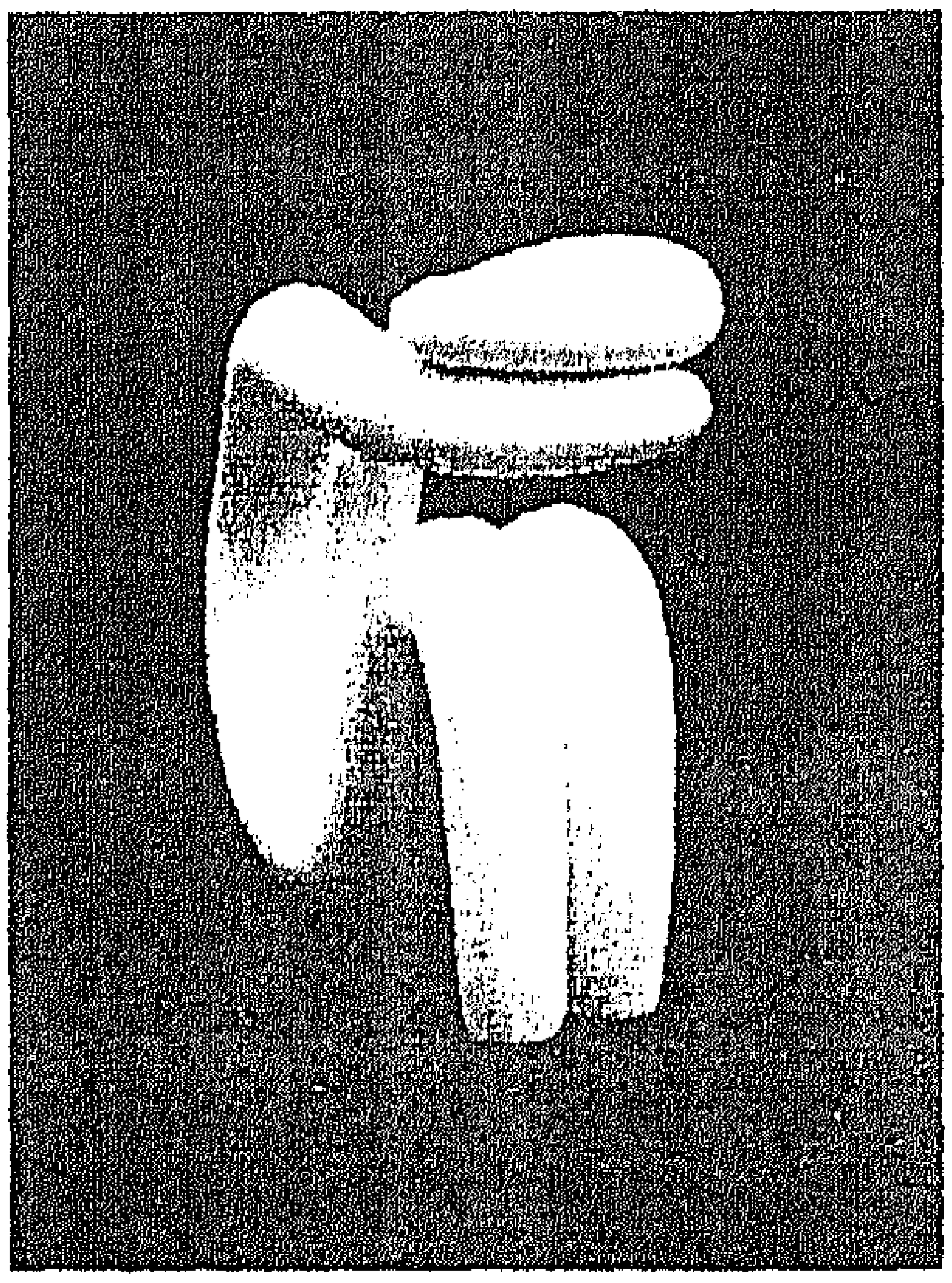
(107) **Gert Germeraad** - هولندا

1- http//www.ceramicsculpture.com/artist/links 4

(108) **Heiko Schulze** - ألمانيا (١٩٥٦)

تمثال نصفي من الخزف الأحمر ، قياس (١٦,١ × ٨,٣ × ٥,٧ بوصة) [1]

1-http//www.ceramicsculpture.com/artist/links 6



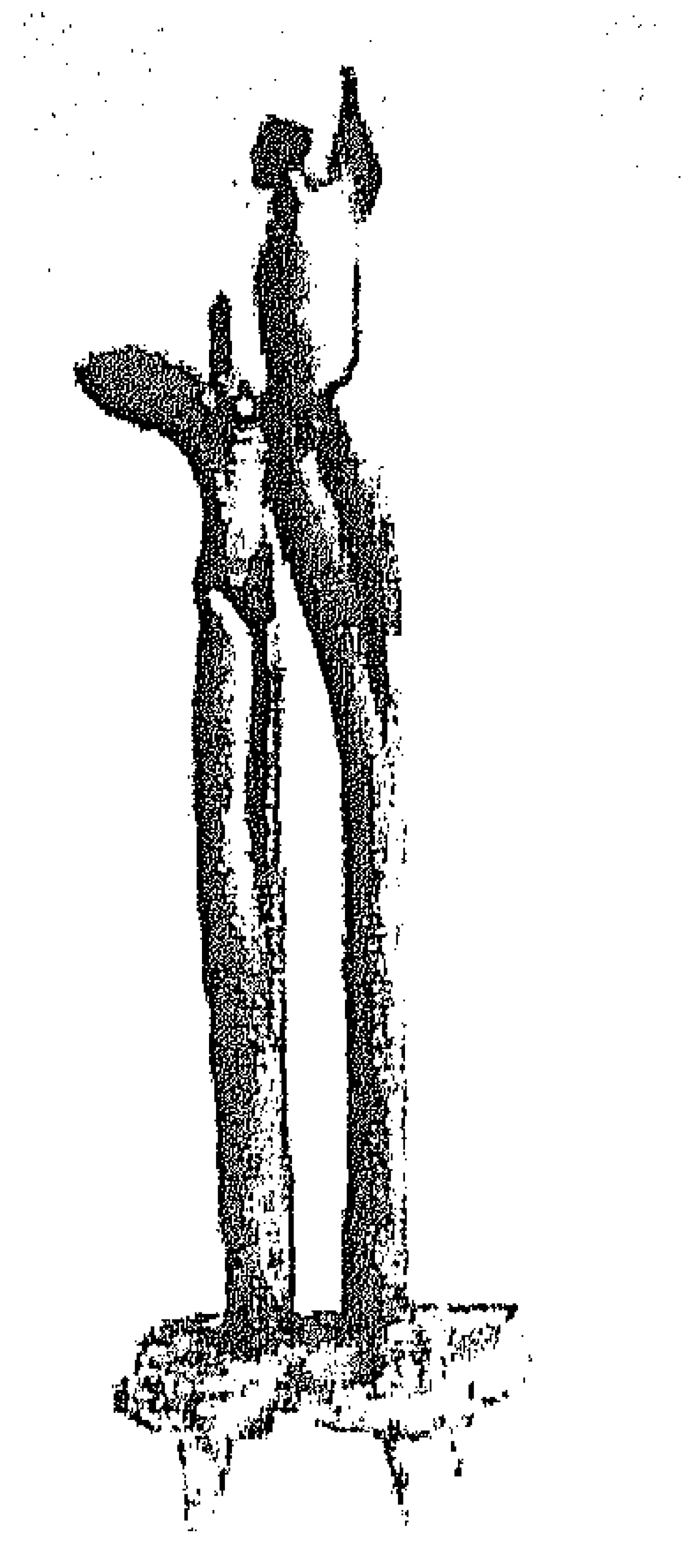
ألمانيا (١٩٦٠) - Irmhild Kippert (109)

تشكيل حر يعتمد تعبير الإضاءة والظل [1]

1-Ibid.

(110) **Mara Poretti** - سويسرا (١٩٦٧) [1]

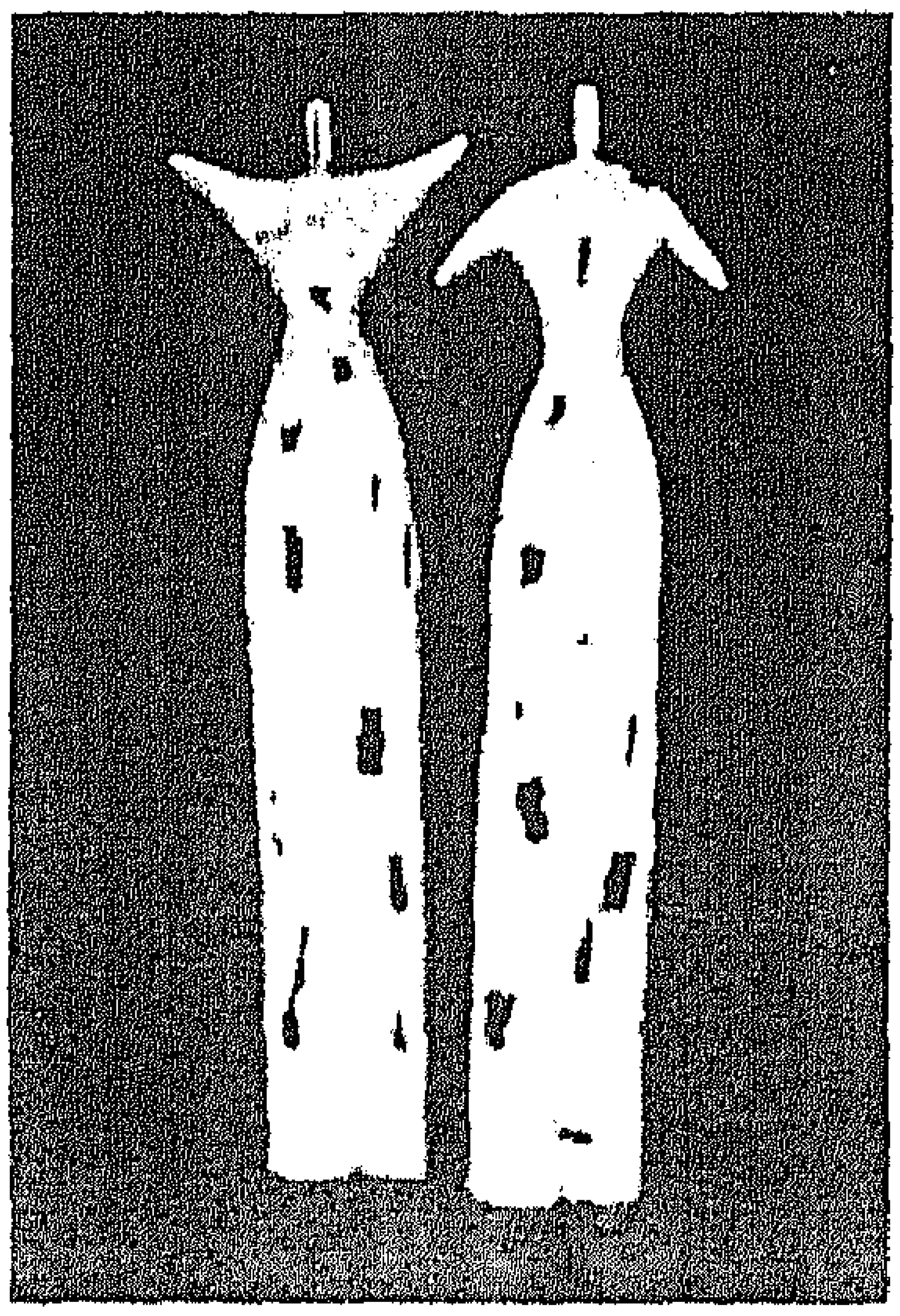
1-Ibid.



(111) **Steven Mattison** - بريطانيا

تشكيل مباشر ، حريق راكو [1]

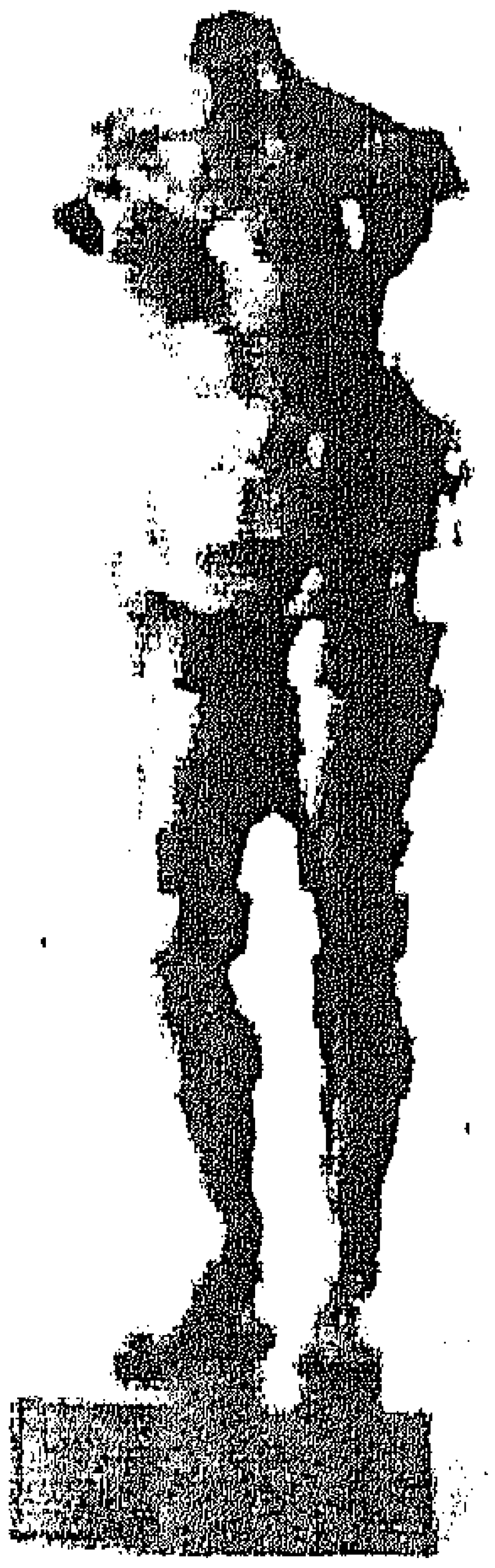
1- Ibid.



(112) **MaRf** - بلجيكا (١٩١٥)

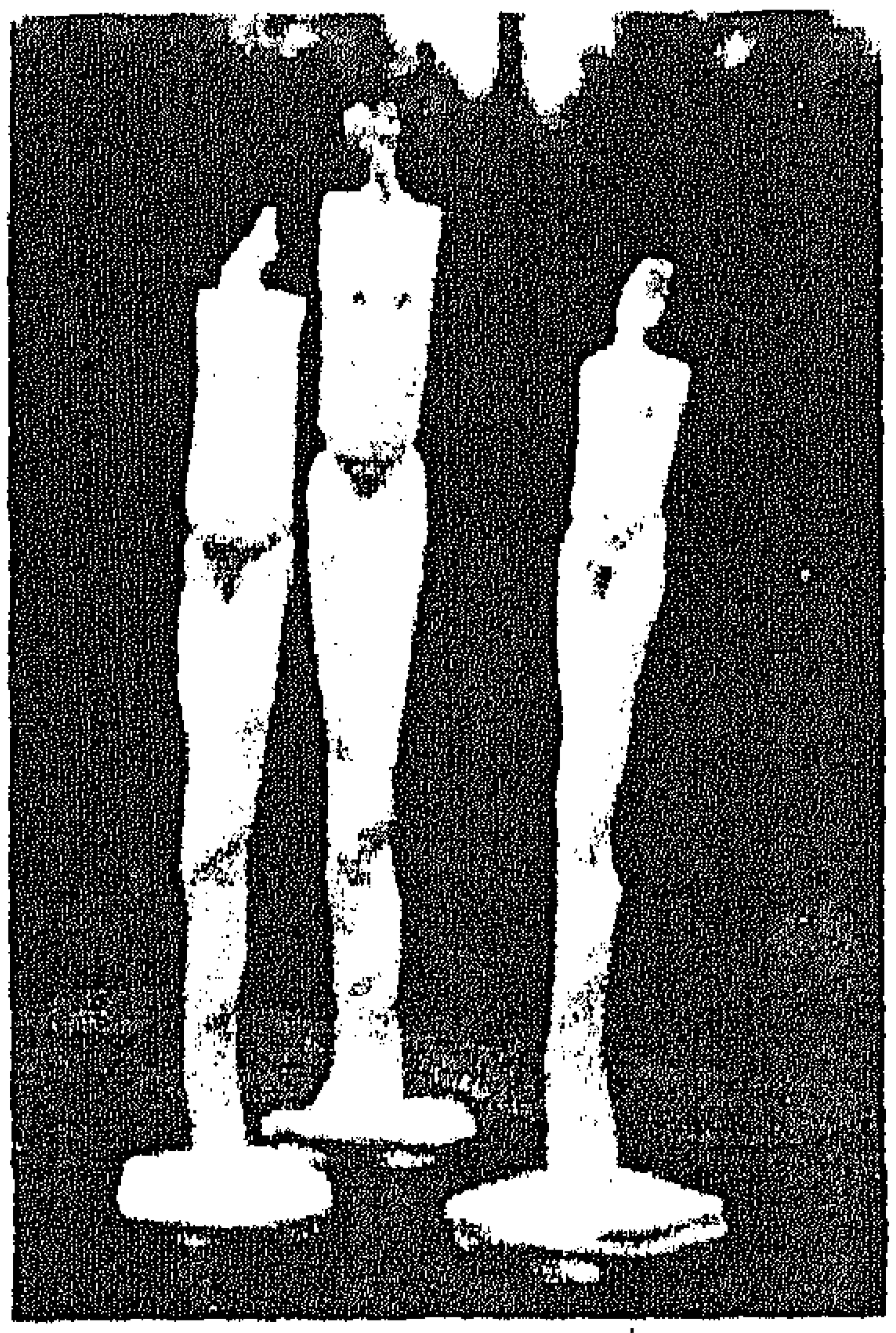
اسم العمل (ملكة جمال مغامرة) (1)

1- Ibid.



(113) **Arman** - فرنسا (١٩٢٨) [1]

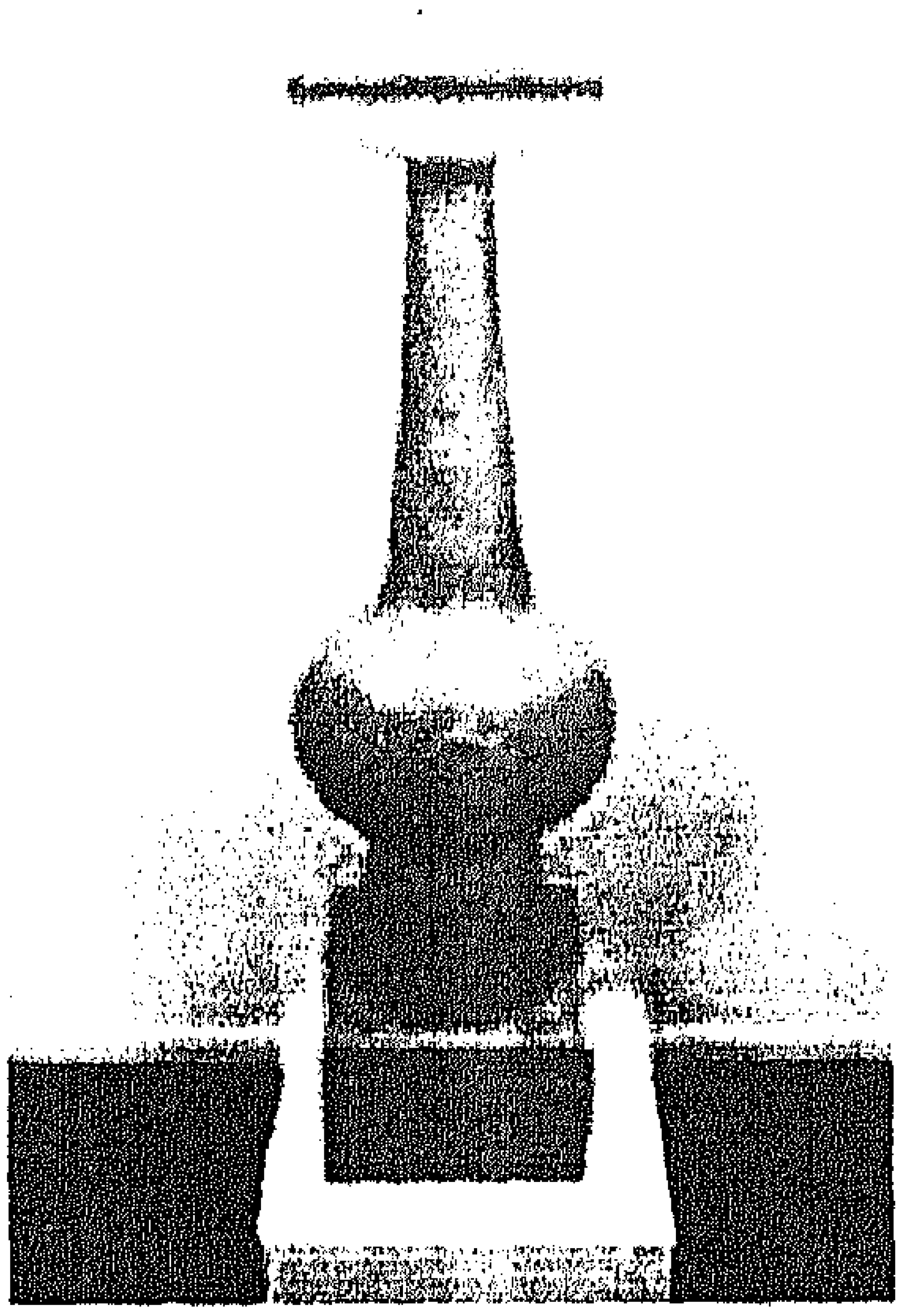
1-http//www.garthclark.com/gallery/artists



(114) **Steven Mattison** - بريطانيا

بناء مباشر بالشرائح ، حريق راكو (1)

1-Ibid.



(115) **Ruth Duckworth**

ألمانيا (١٩١٩) [1]

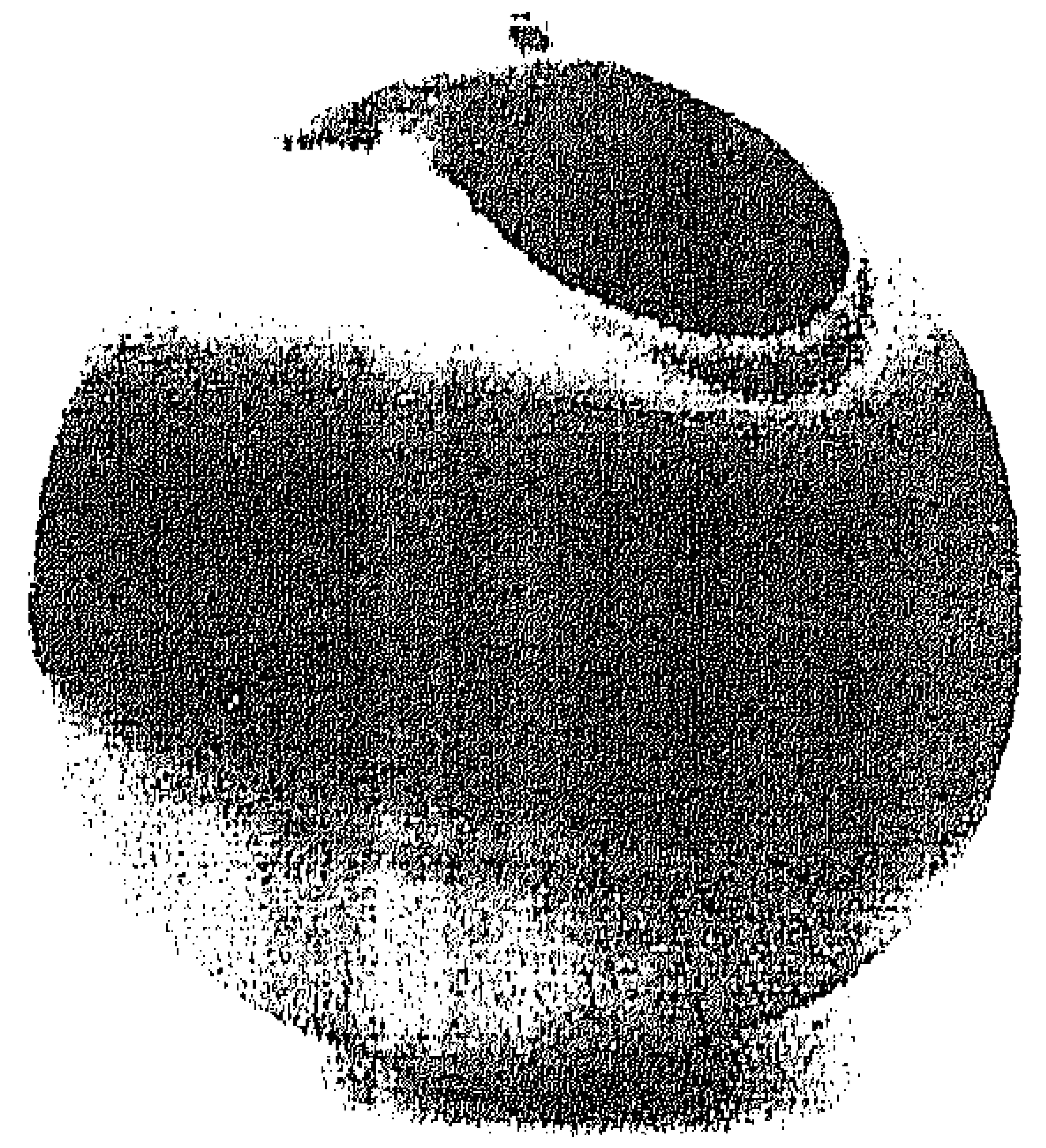
1-http//www.evanston.lib.il.us/library/duckworth.html-7k

(116) **Bonnie Seeman**

إبريق شاي ، خزف حريق ملحي

قياس (٧ × ٨ × ٥ بوصة) [1]

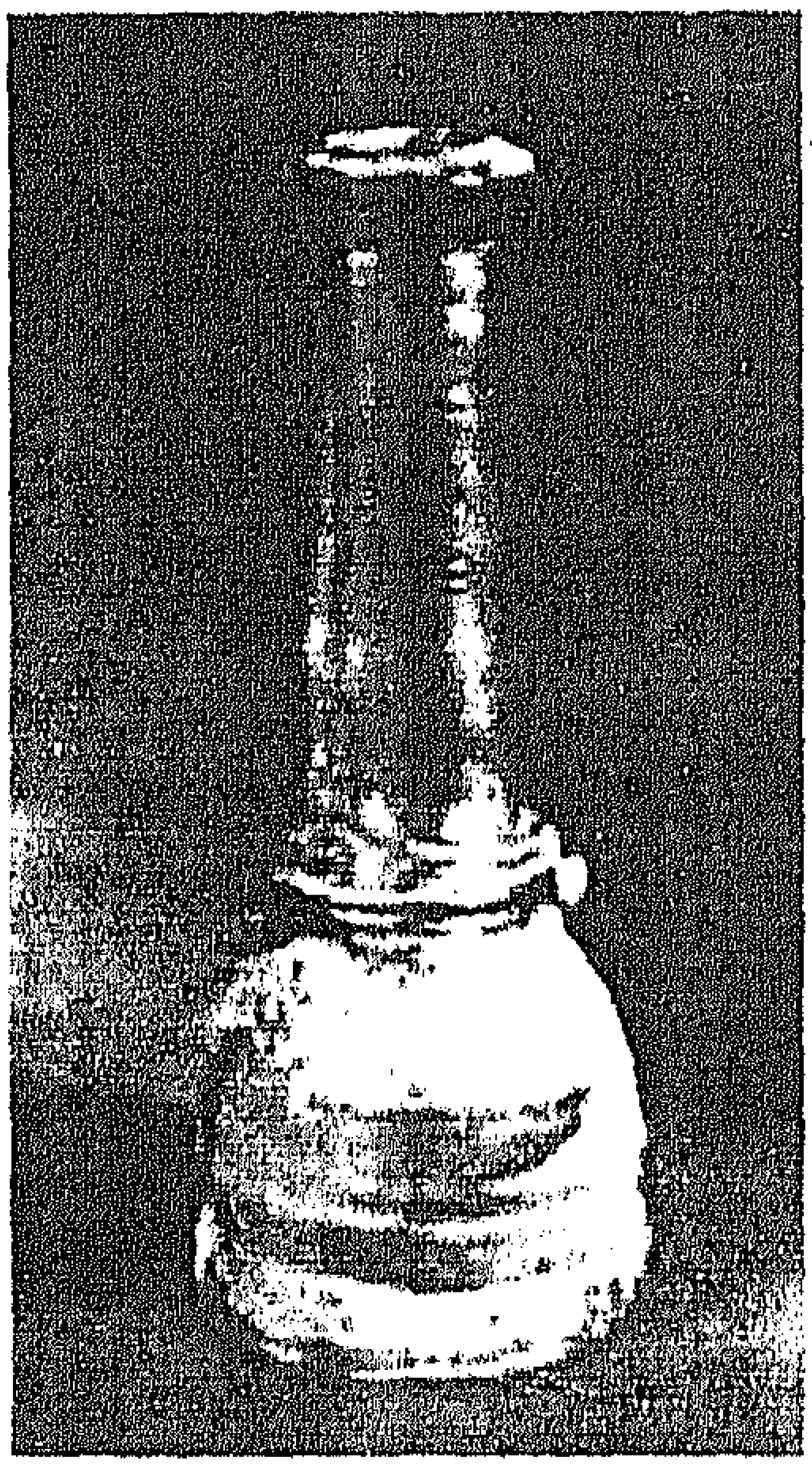
1-http//www.functionart.com/AM/artists/seemanB.html



(117) **Andre Bertholet** - هولندا

زهرية - إنتاج عام ١٩٨٩(1)

1- Janet Mansfield : salt-glaze ceramics, p, 56



(118) **Kristin Muller**

قارورة خزف حجري بحريق خشب ، قياس (٦ × ٢,٥ بوصة) [1]

1- http//www.ceramicsculpture.com/e-annex/main.html-11k

(119) **John Polex** - بريطانيا

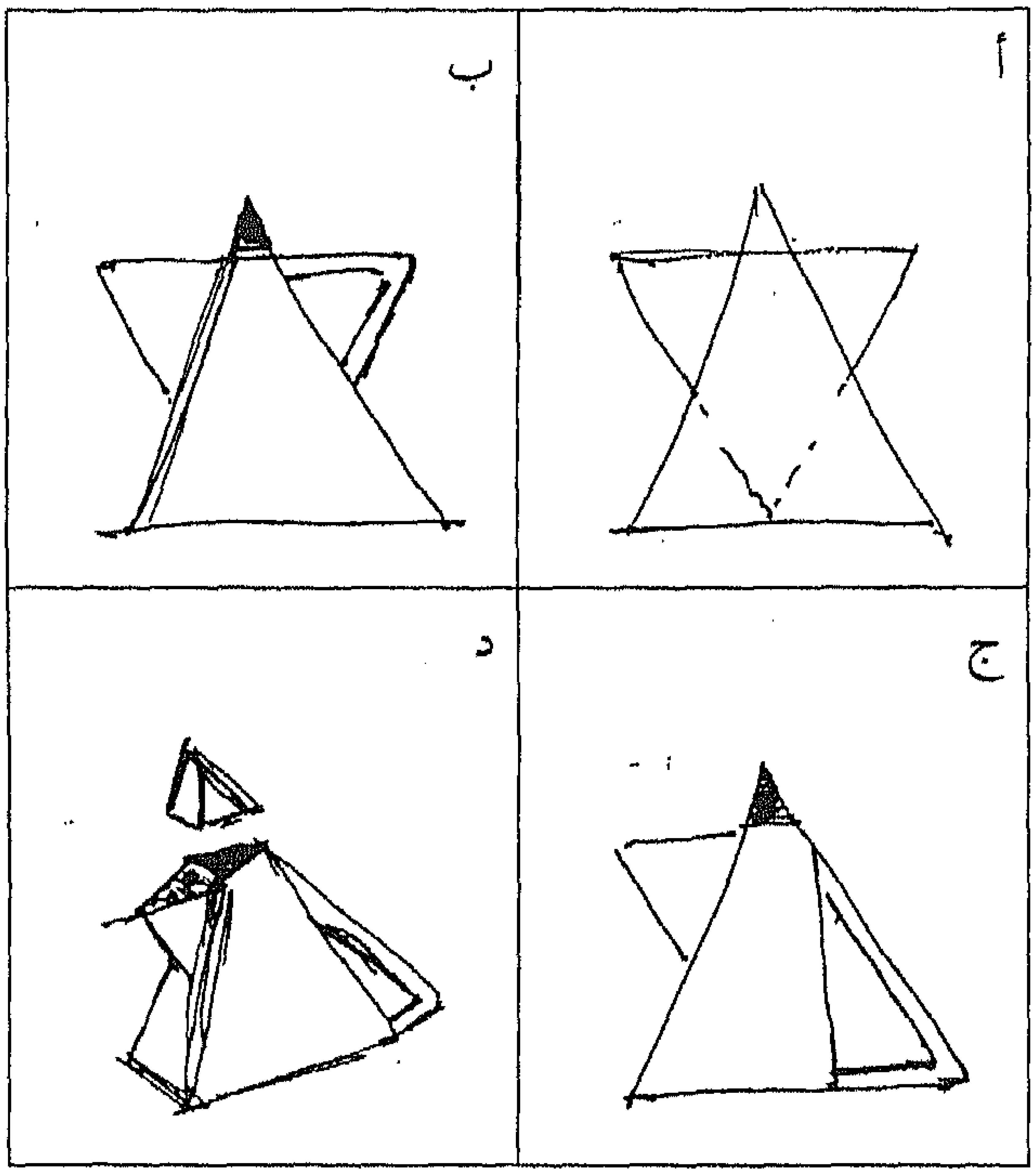
دورق متوسط الحجم (ارتفاع ٧ بوصة) طينة بيضاء ، حريق كهربائي

درجة حرارة حريق البسكويت (١٠٥٠ °c)

درجة حرارة حريق الطلاء الزجاجي (١١٢٠ °c)[1]

1- Ibid.

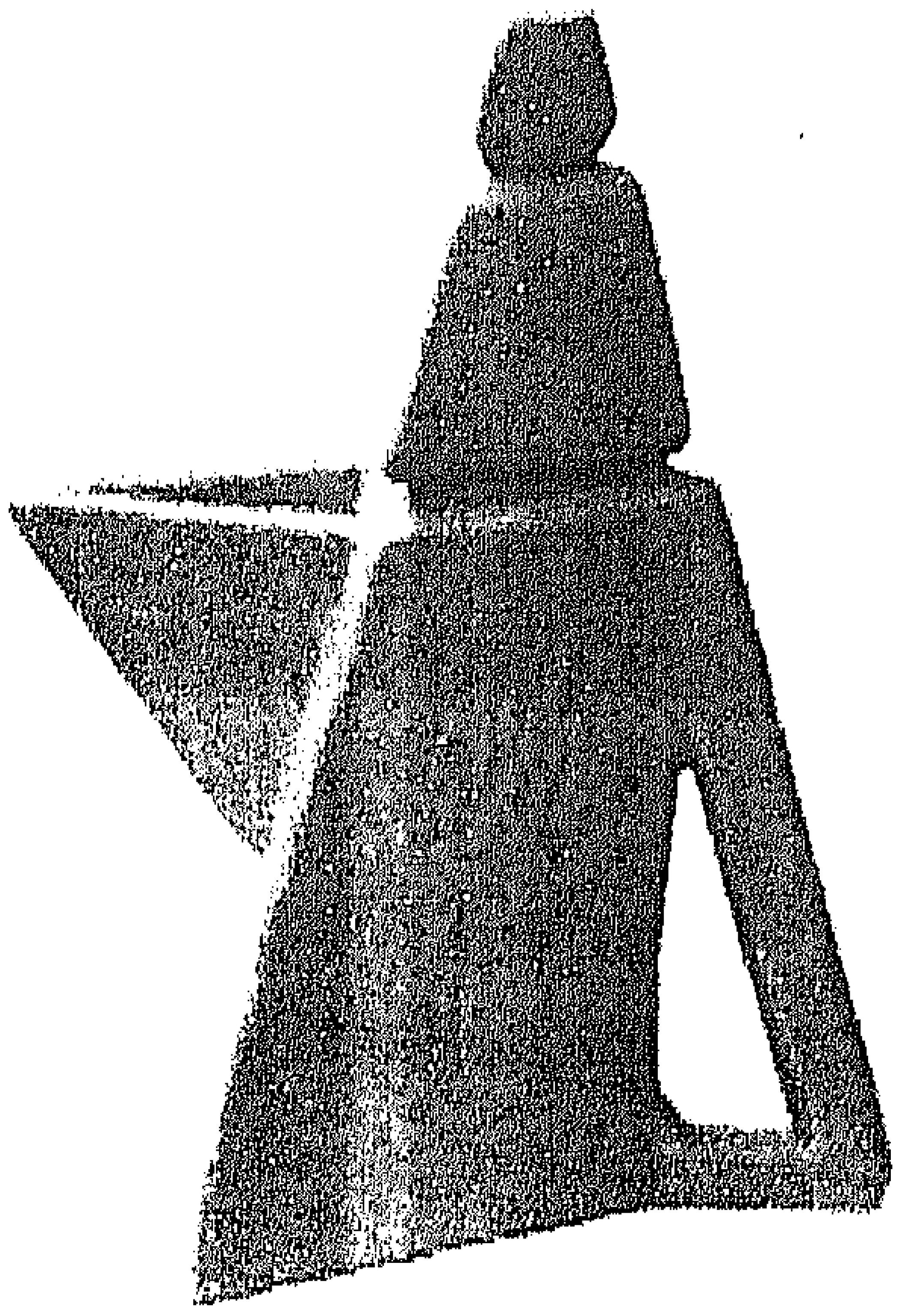
أعمال الباحث



الشكل (١٢٠)

دراسة خطية لإبريق خزفي

أعمال الباحث



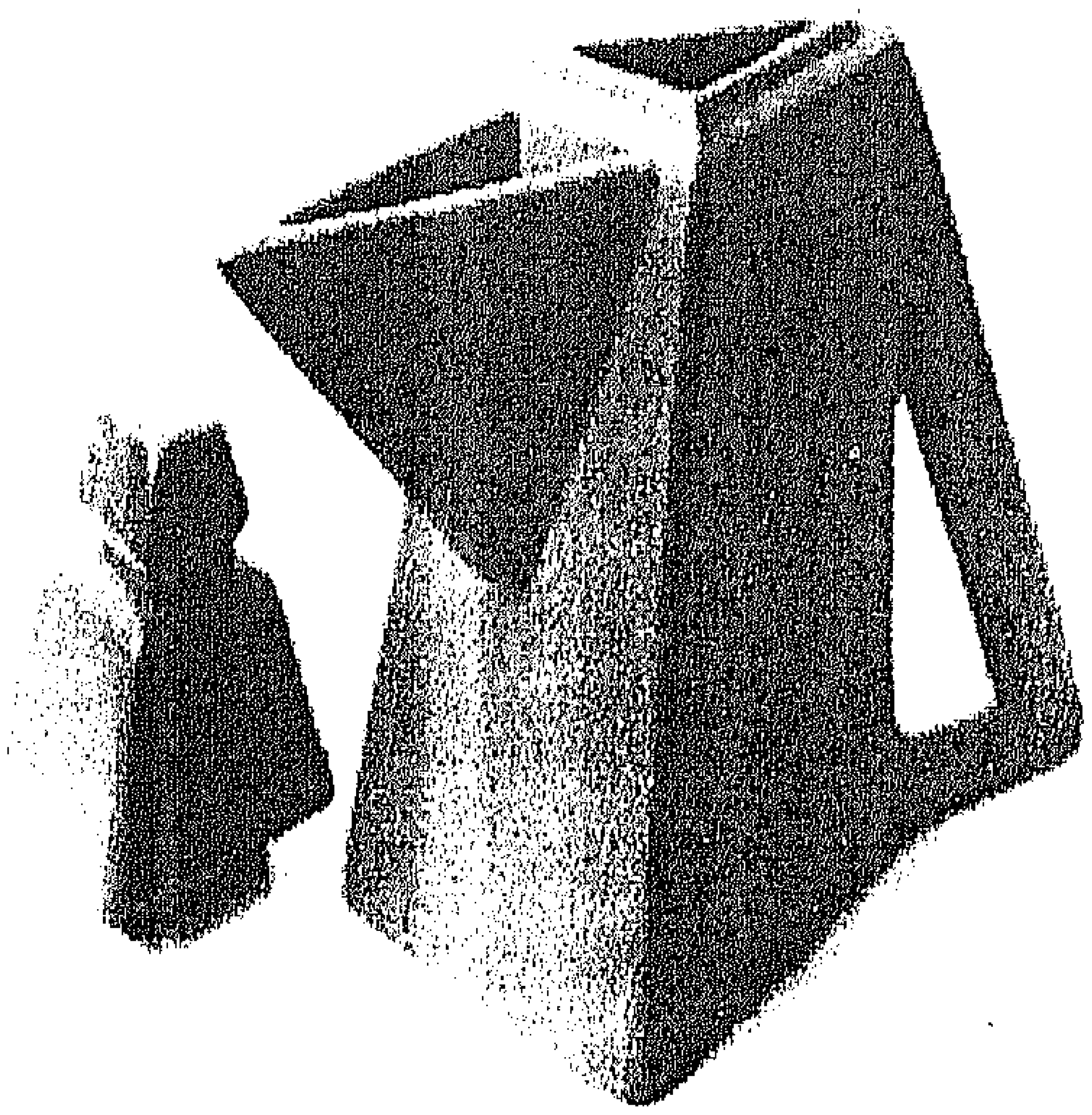
العمل (١٢٠-أ)

إبريق شاي نقذ بطريقة القولبة والصب ، طلاء زجاجي مطفئ

واجهة جانبية

قياس (٢٢ × ١٤ × ٩ سم)

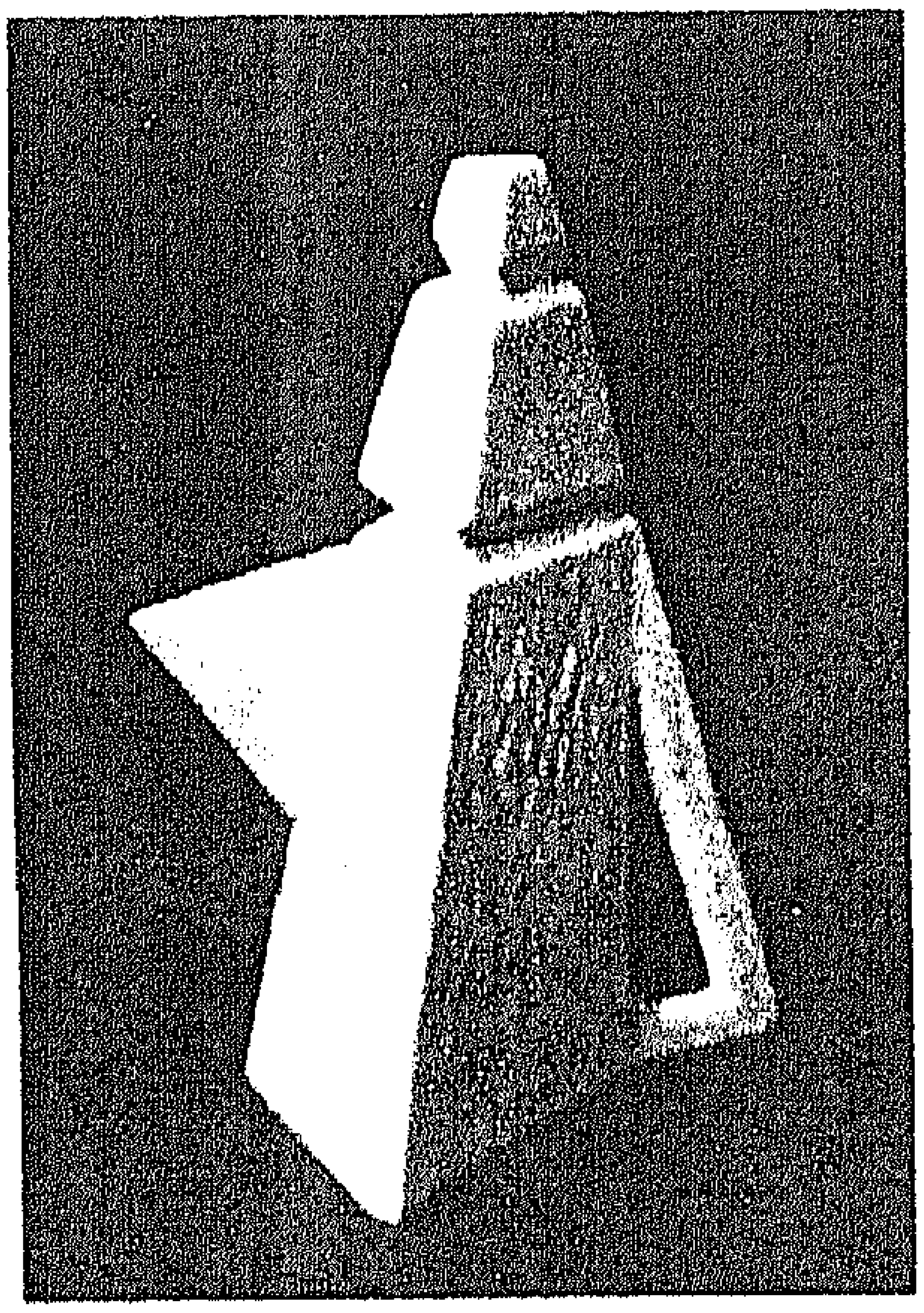
أعمال الباحث



العمل (١٢٠ - ب)

واجهة أمامية

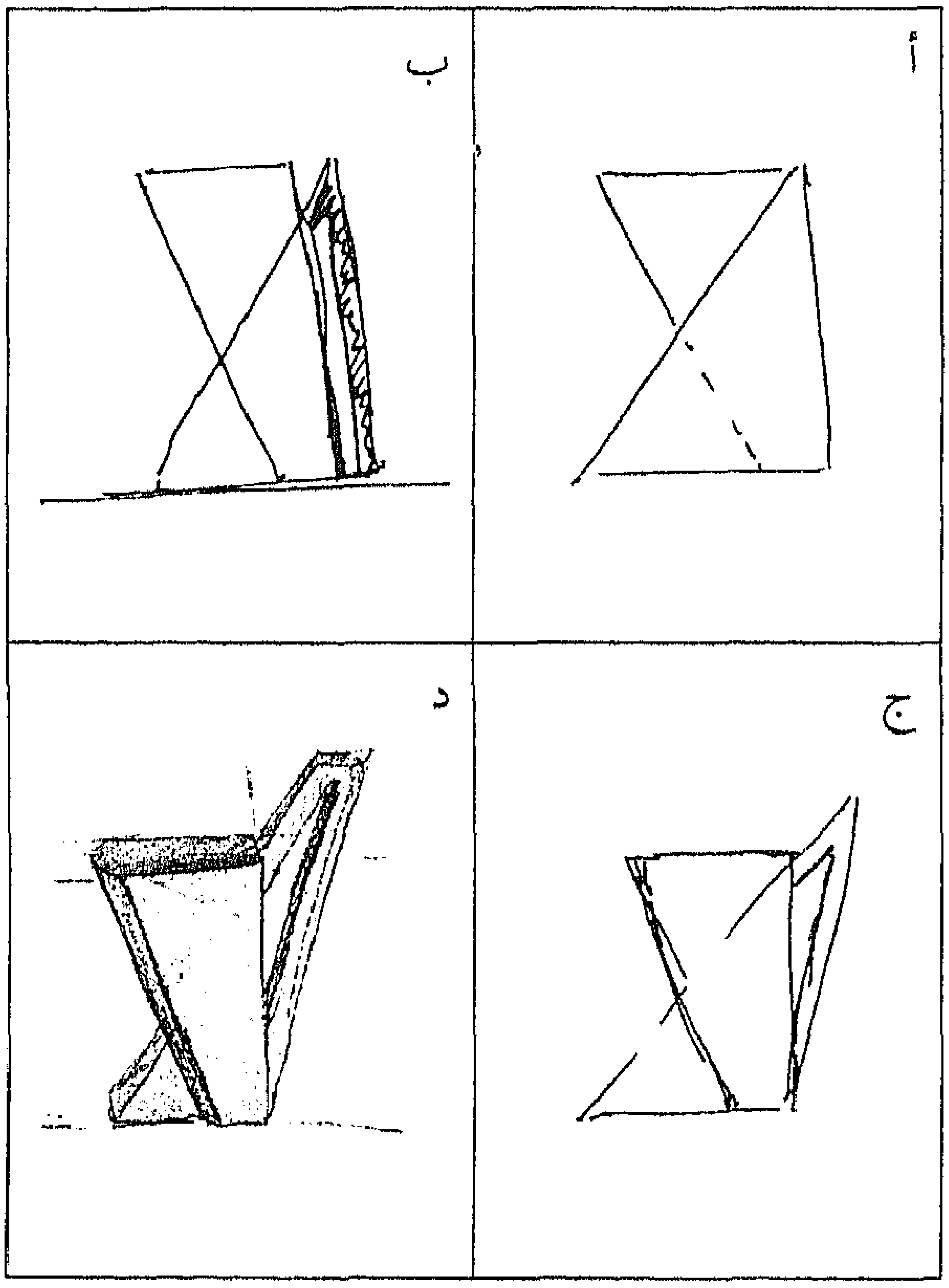
أعمال الباحث



العمل (١٢٠- ج)

مع طلاء زجاجي مطفئ فاتح اللون (أصفر)

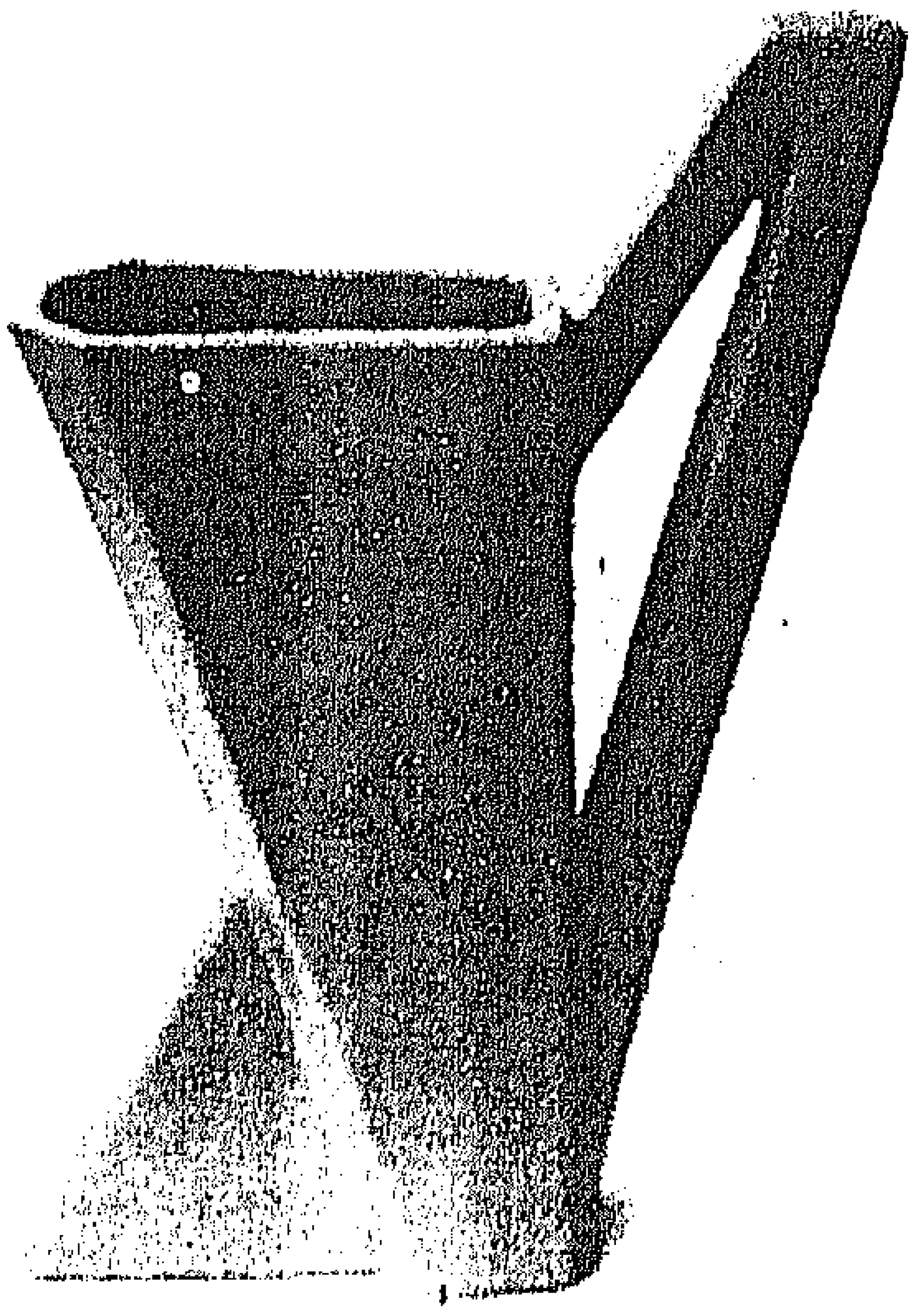
أعمال الباحث



الشكل (١٢١)

دراسة خطية لدورق خزفي

أعمال الباحث

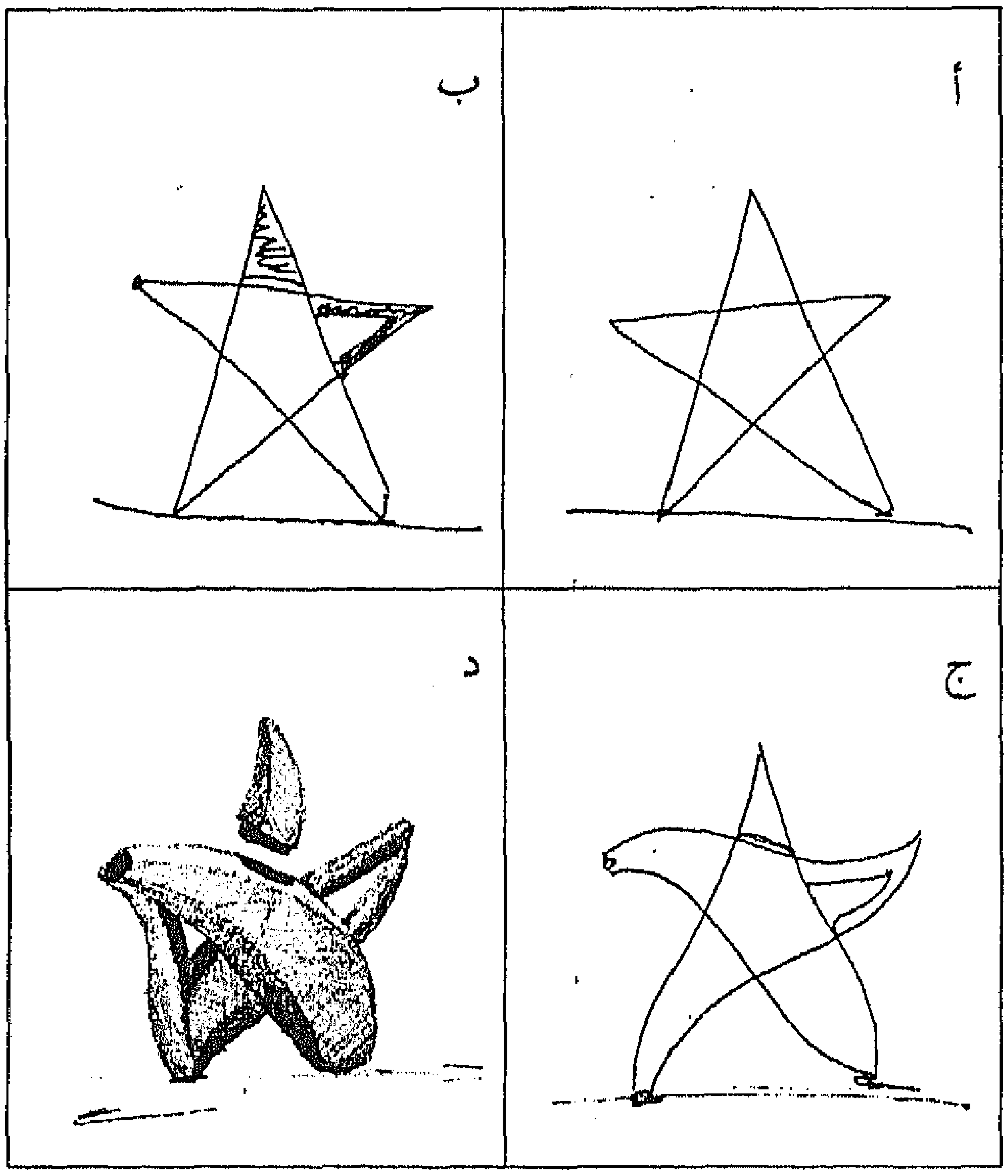


العمل (١٢١ـ أ)

دورق خزفي نفذ بطريقة القولبة والصب ، مع طلاء زجاجي مطفئ

قياس (٢٥ × ١٥ × ٦)

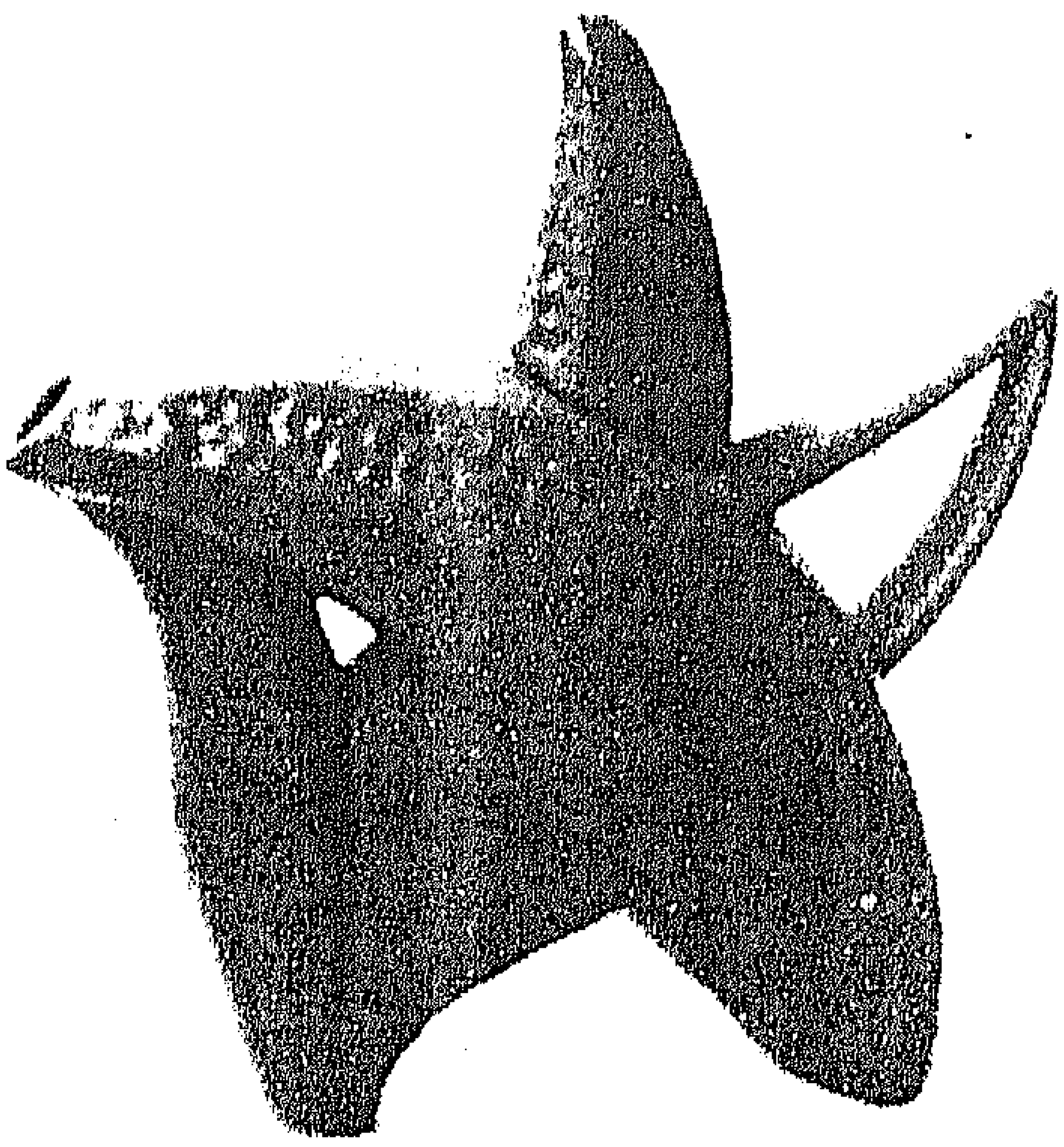
أعمال الباحث



الشكل (١٢٢)

دراسة خطية لإبريق شاي مستوحى من الشكل الخماسي

أعمال الباحث



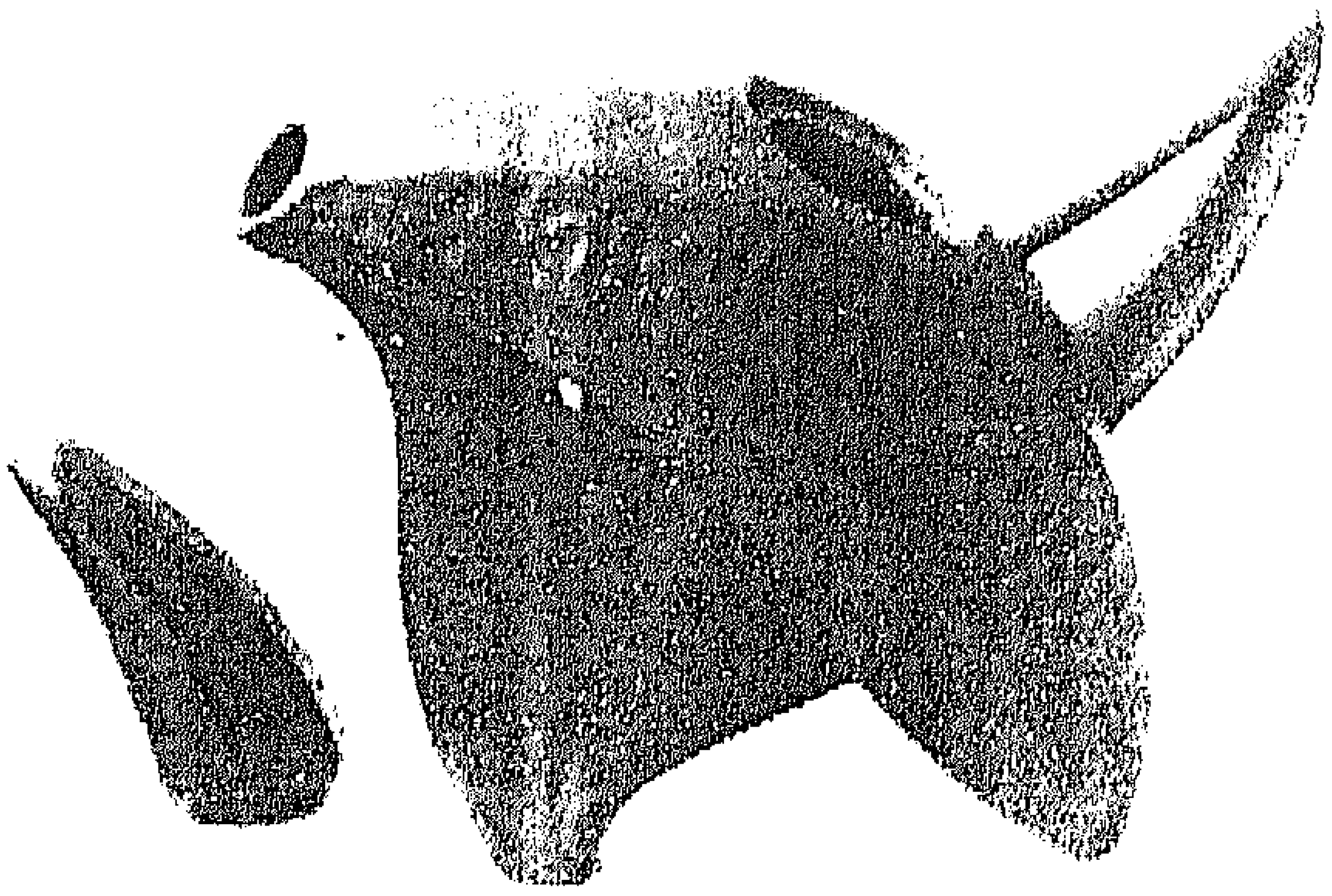
العمل (١٢٢-أ)

إبريق شاي نقذ بطريقة القولبة والصب ، طلاء زجاجي مطفئ

واجهة جانبية

قياس (١٨ × ١٨ × ٨ سم)

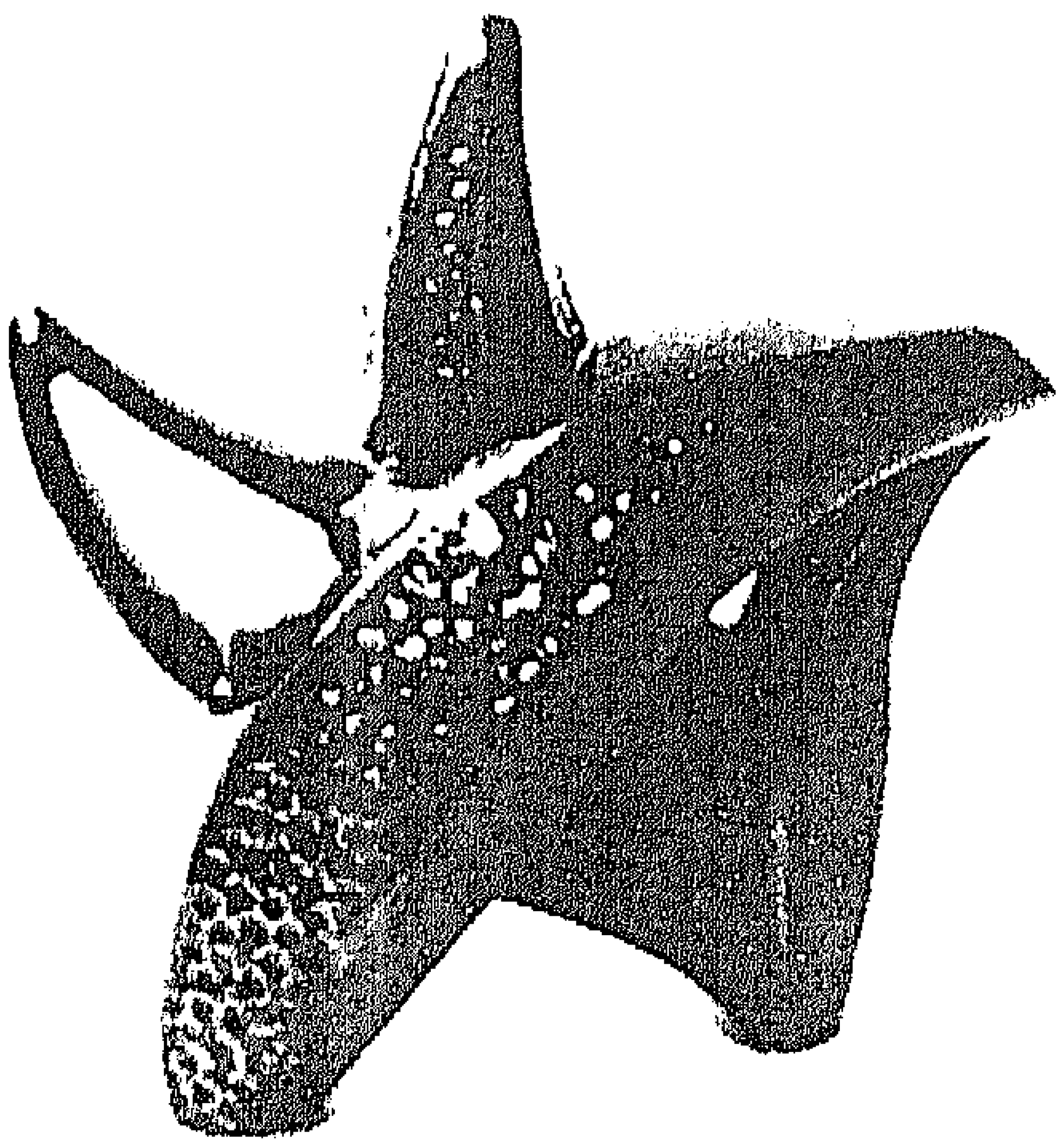
أعمال الباحث



العمل (١٢٢-ب)

زاوية علوية

أعمال الباحث

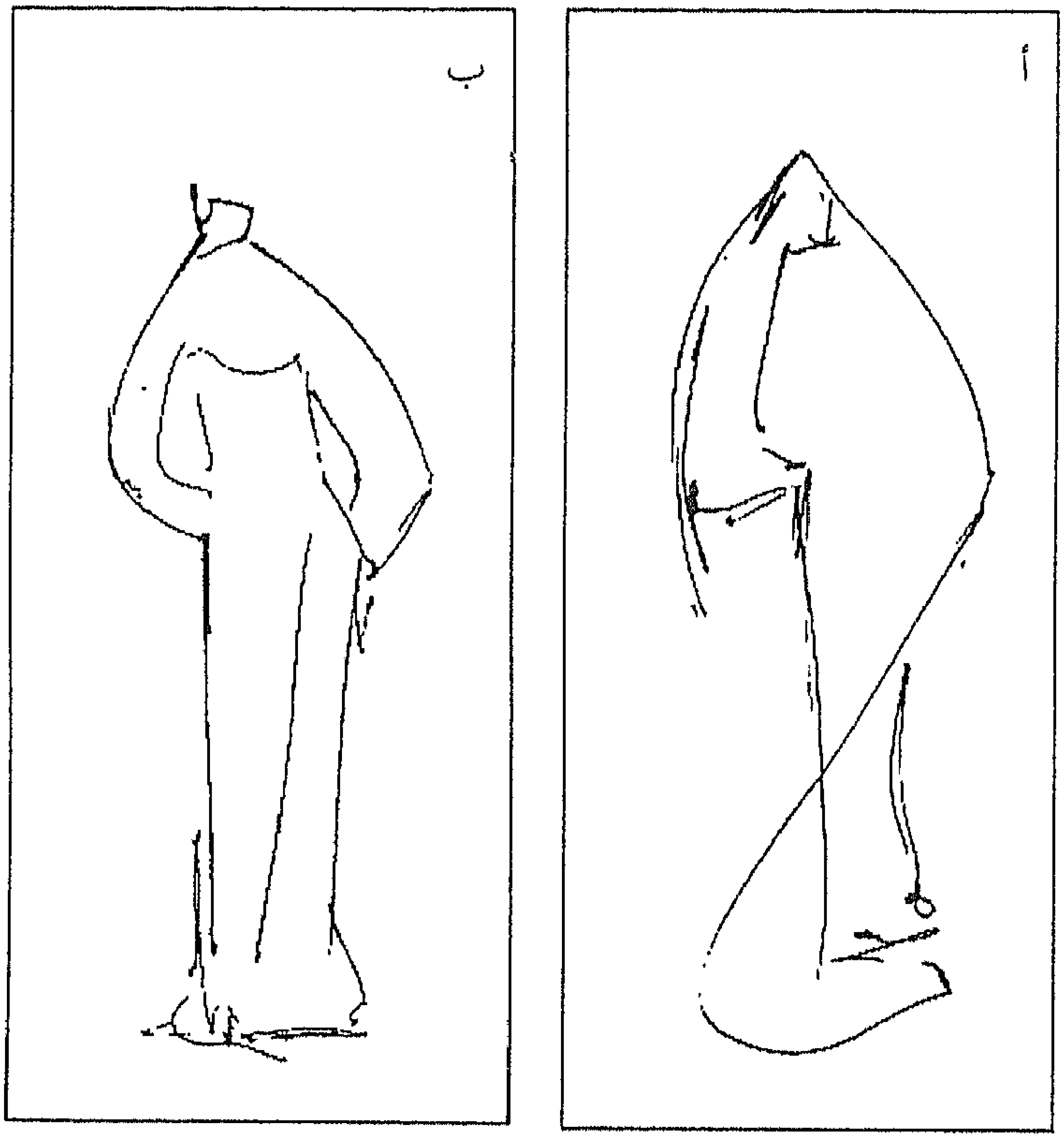


العمل (١٢٢-ج)

نسخة نقذت بطلاء زجاجي داكن و لامع

و اجهة جانبية

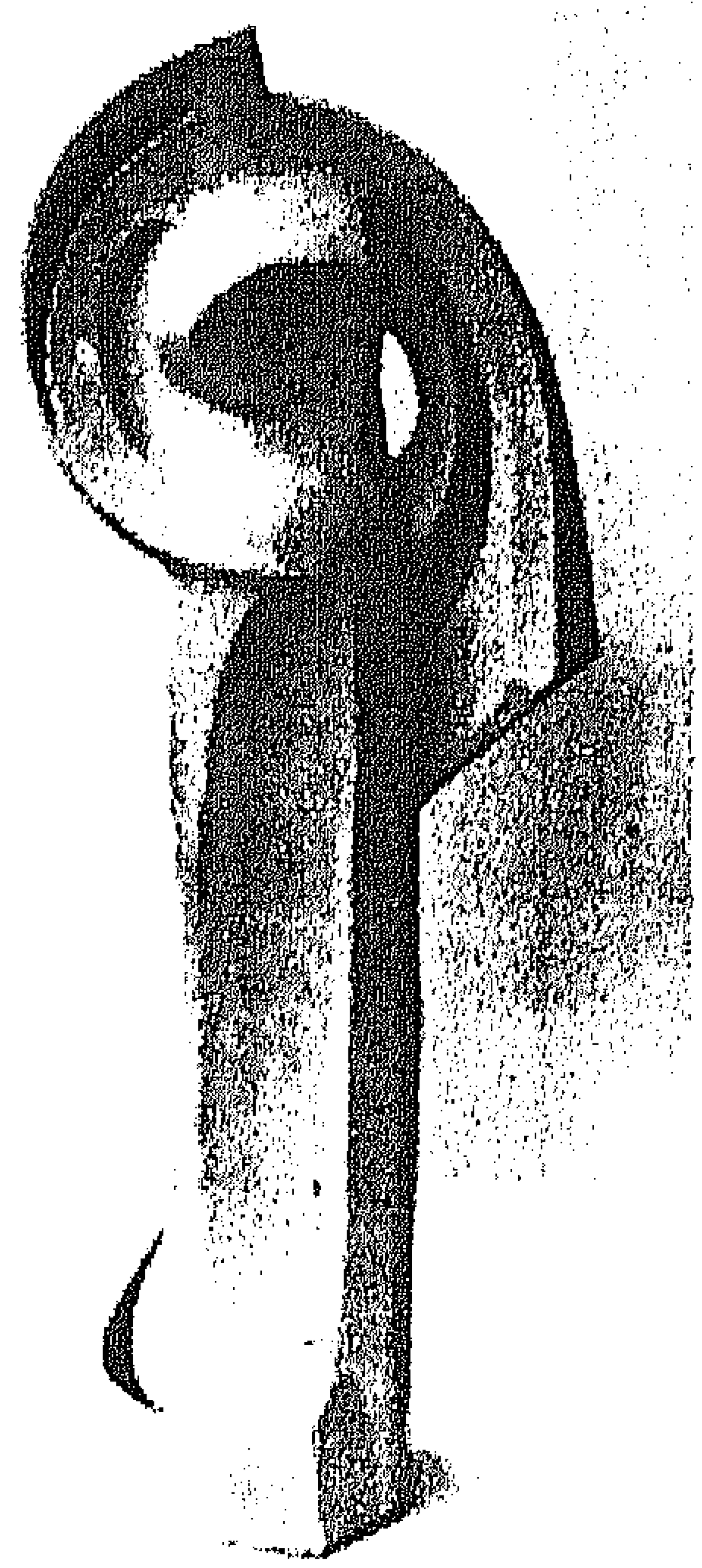
أعمال الباحث



الشكل (١٢٣)

دراسة خطية للعمل النحتي

أعمال الباحث



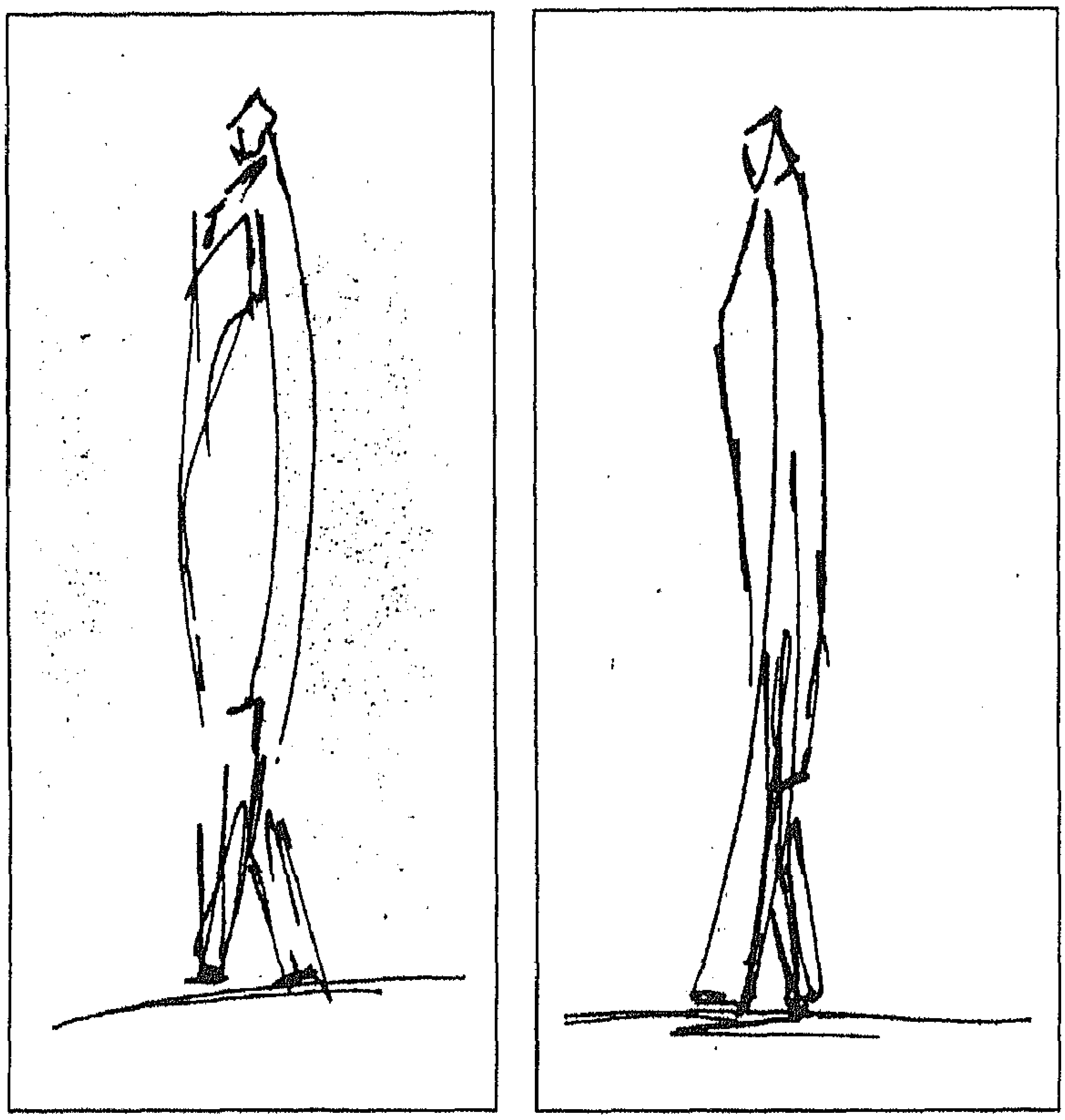
العمل (١٢٣-أ)

تشكيل مباشر بطريقة الحبال الطينية

حريق بسكويت

قياس (٤٠ × ١٥ × ١٠ سم)

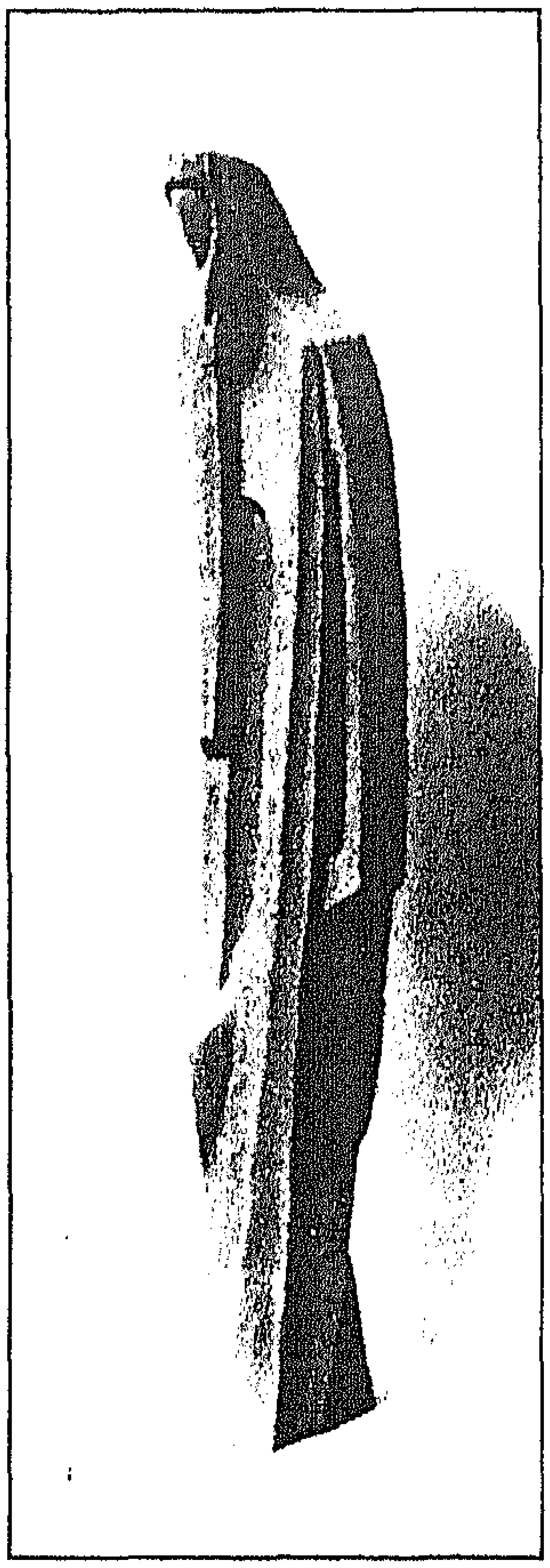
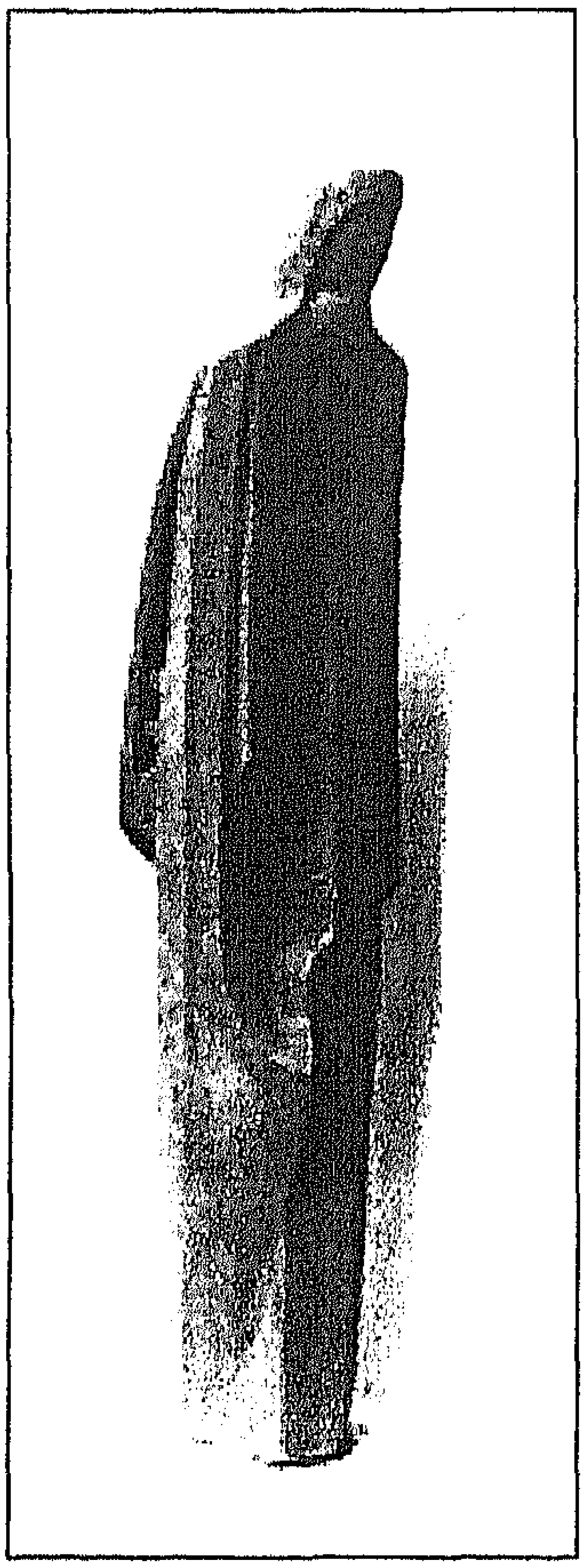
أعمال الباحث



الشكل (١٢٤)

دراسة خطية للعمل النحتي

أعمال الباحث

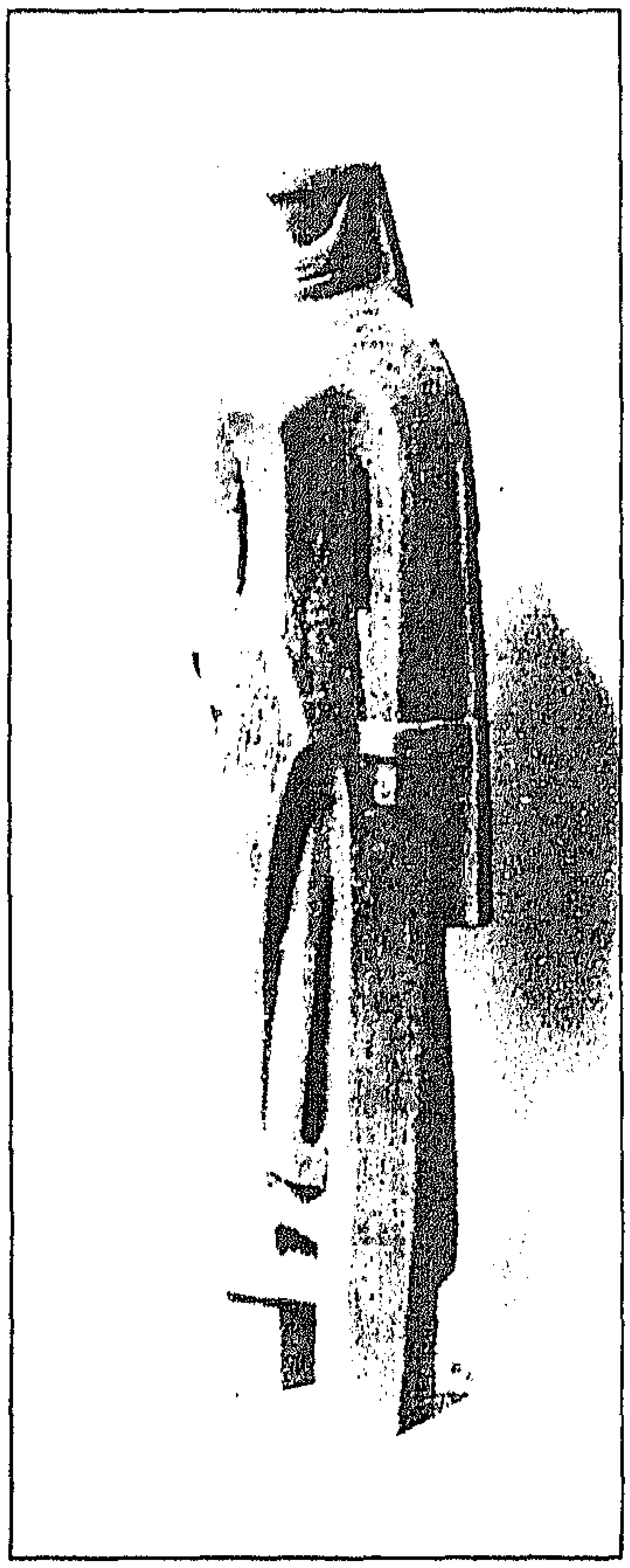



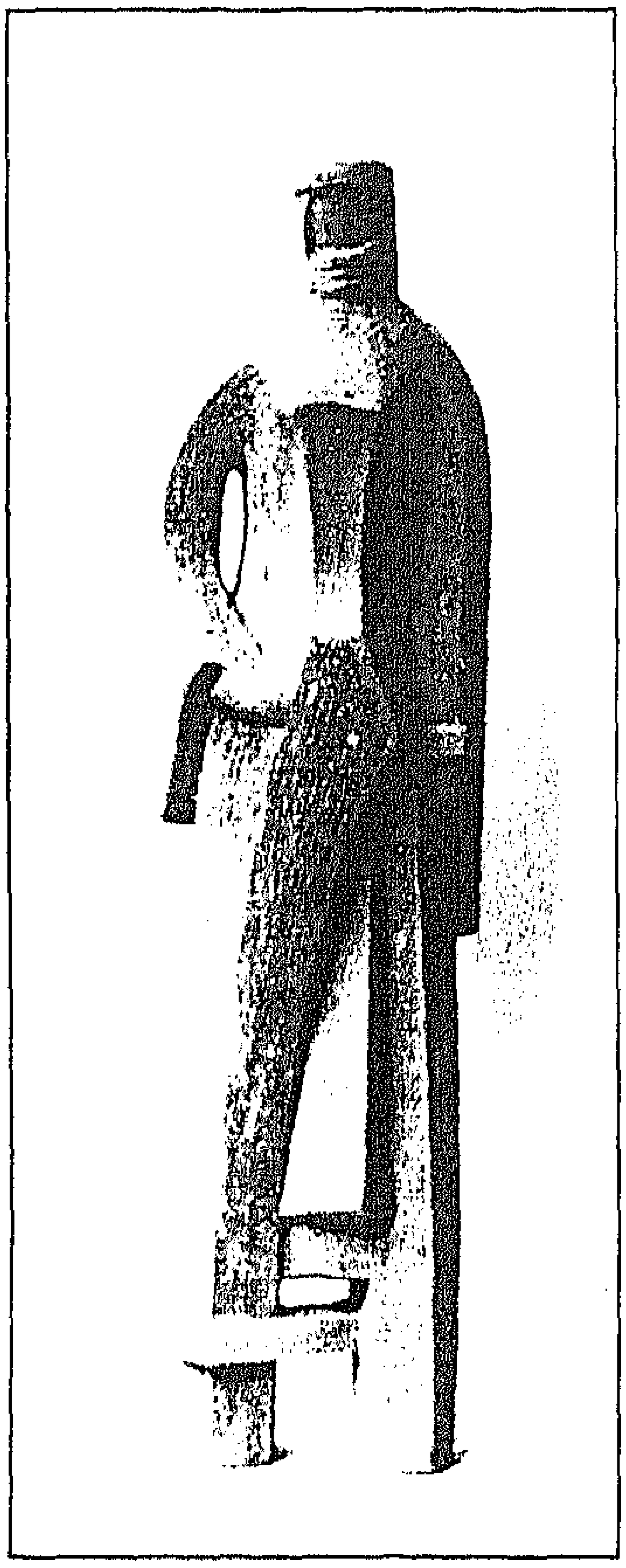
العمل (١٢٤- أ)

بناء مباشر بطريقة الجبال الطينية ، حريق بسكويت

ارتفاع (٤٢ سم)

أعمال الباحث



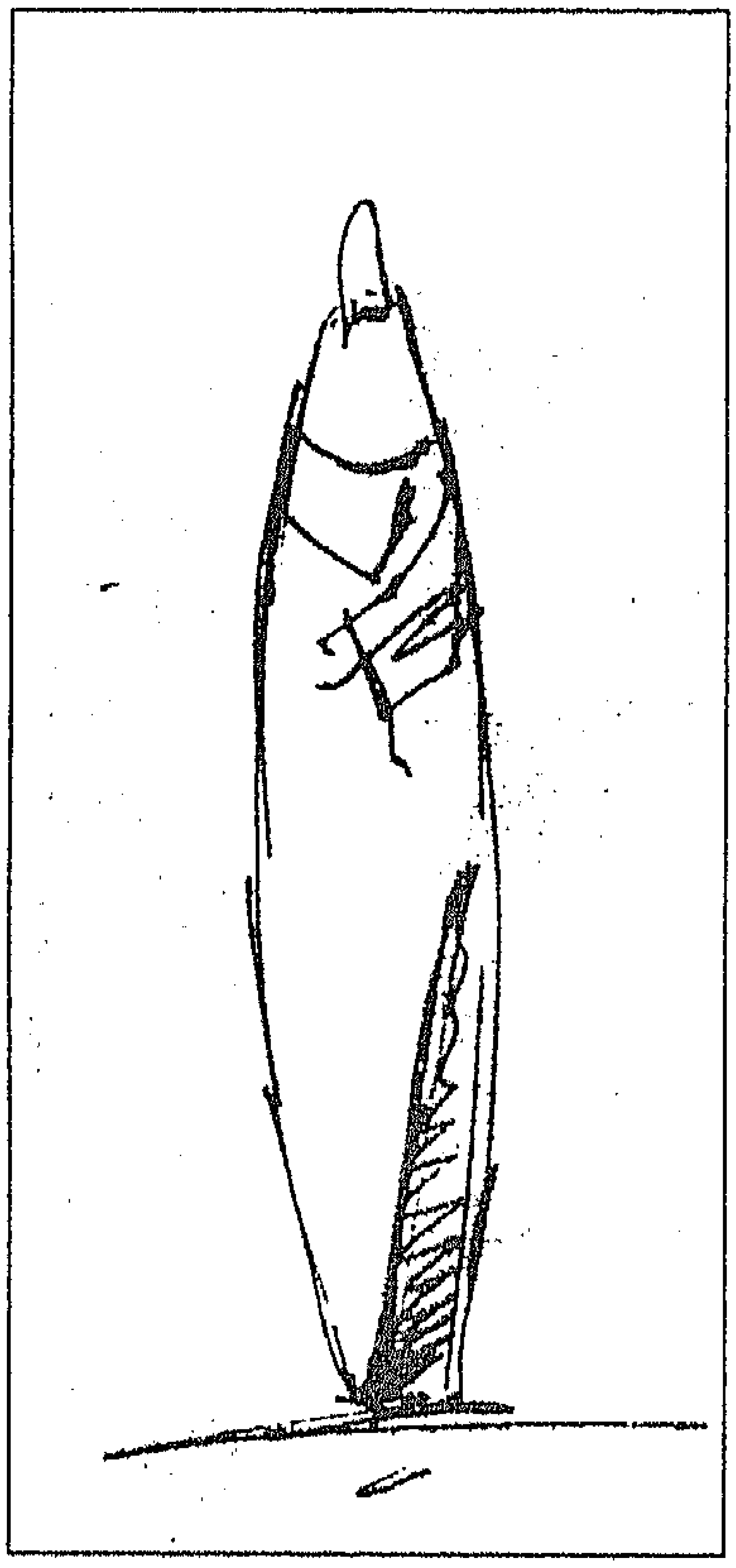


العمل (١٢٥)

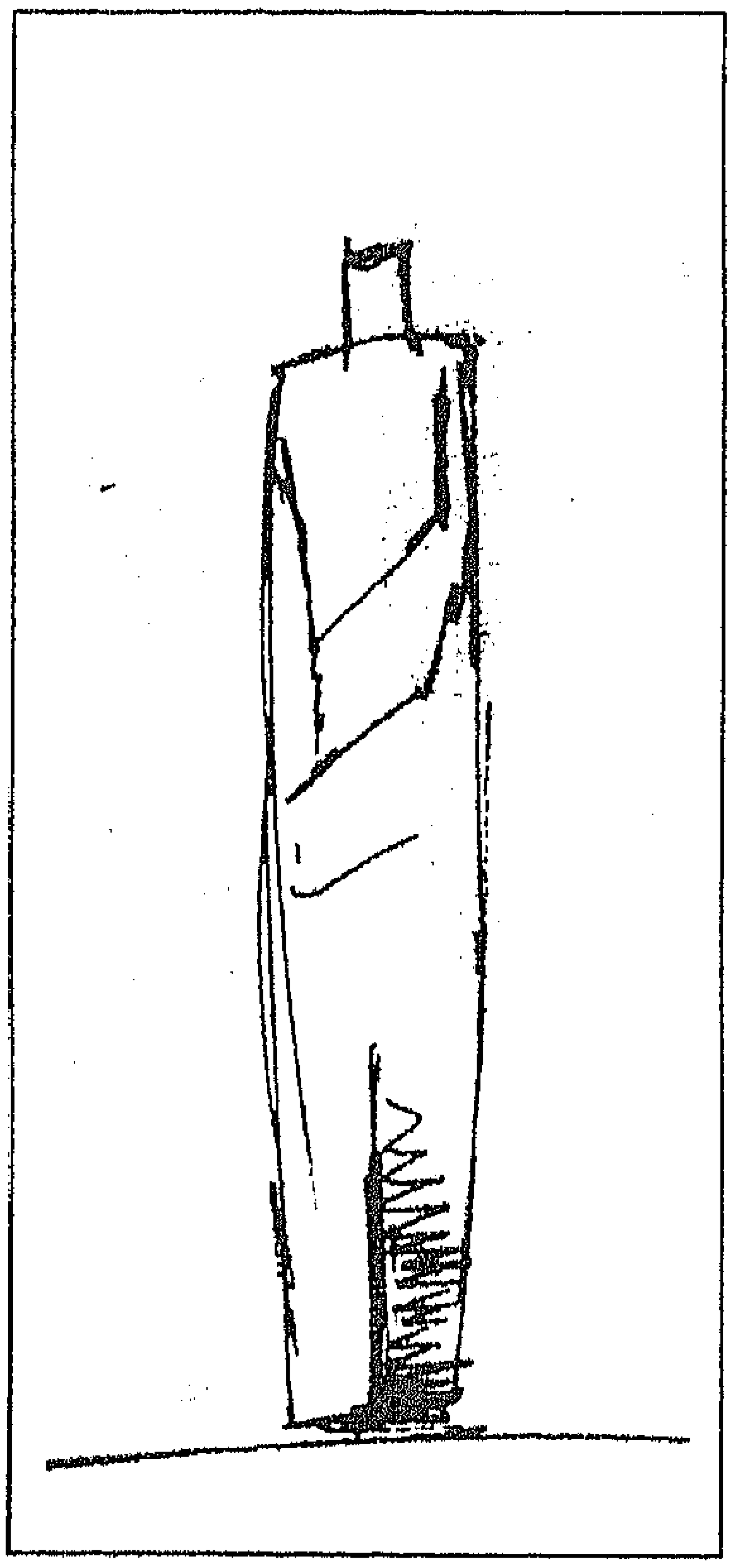
بناء مباشر بطريقة الشرائح الطينية ، حريق بسكويت

ارتفاع (٣٨ سم)

أعمال الباحث

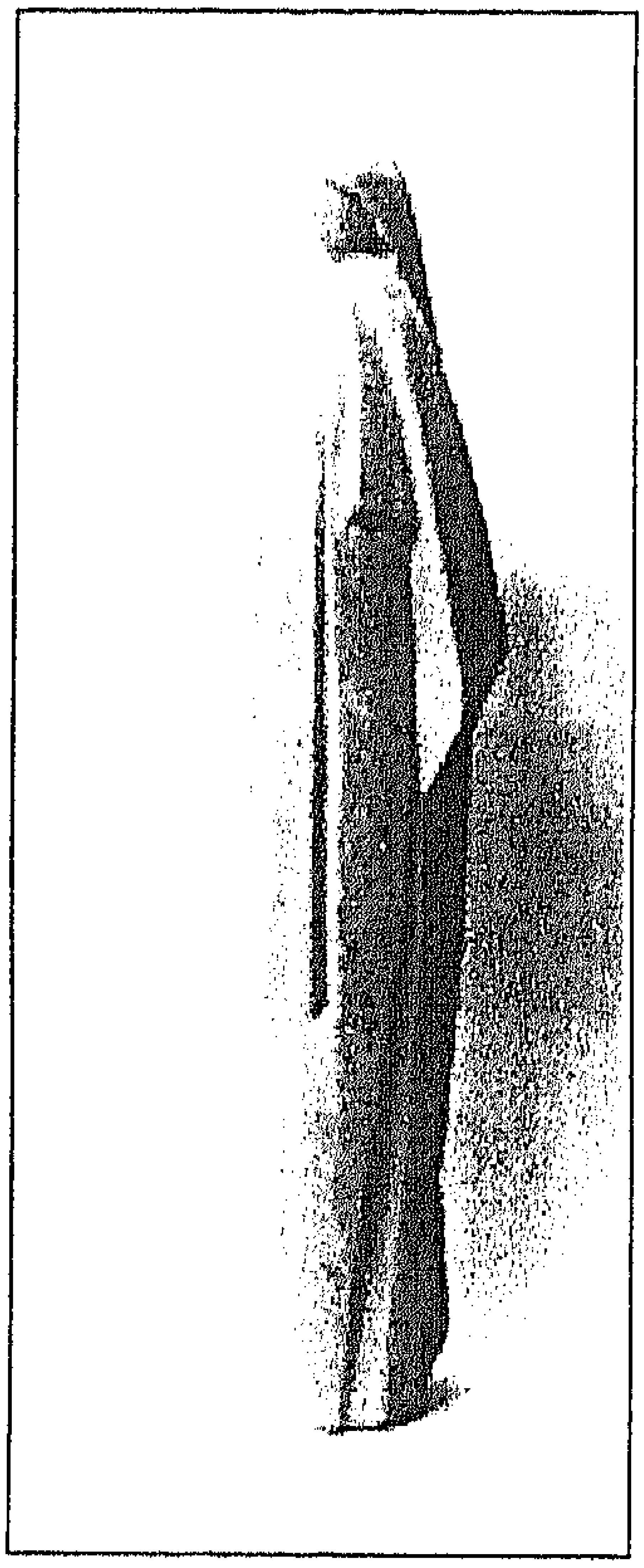
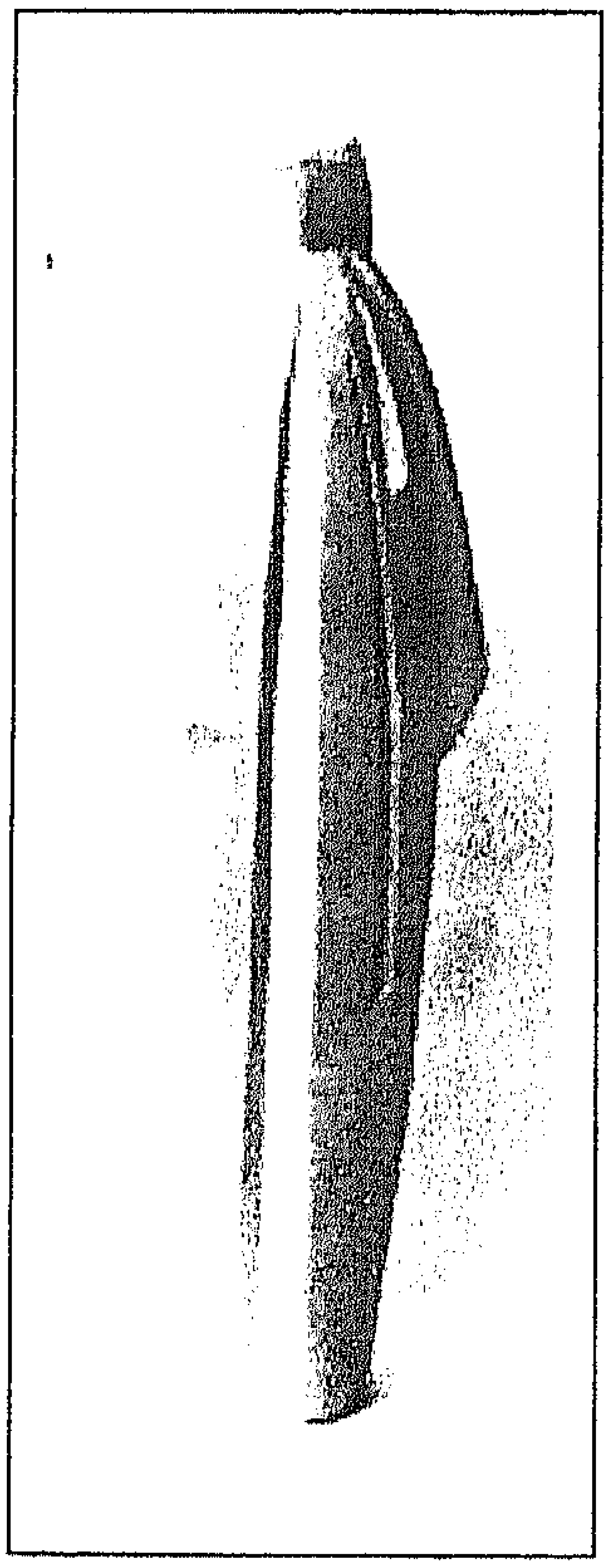


الشكل (١٢٦)
دراسة خطية للعمل النحتي



الشكل (١٢٧)
دراسة خطية للعمل النحتي

أعمال الباحث

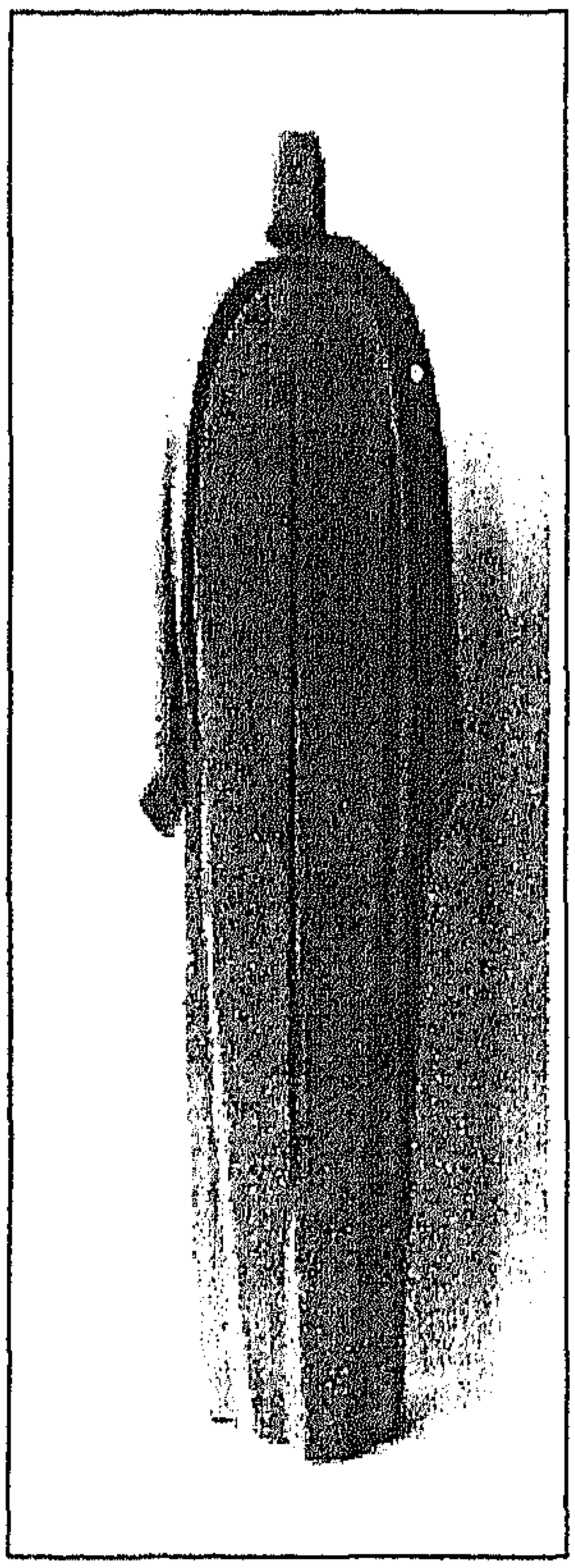



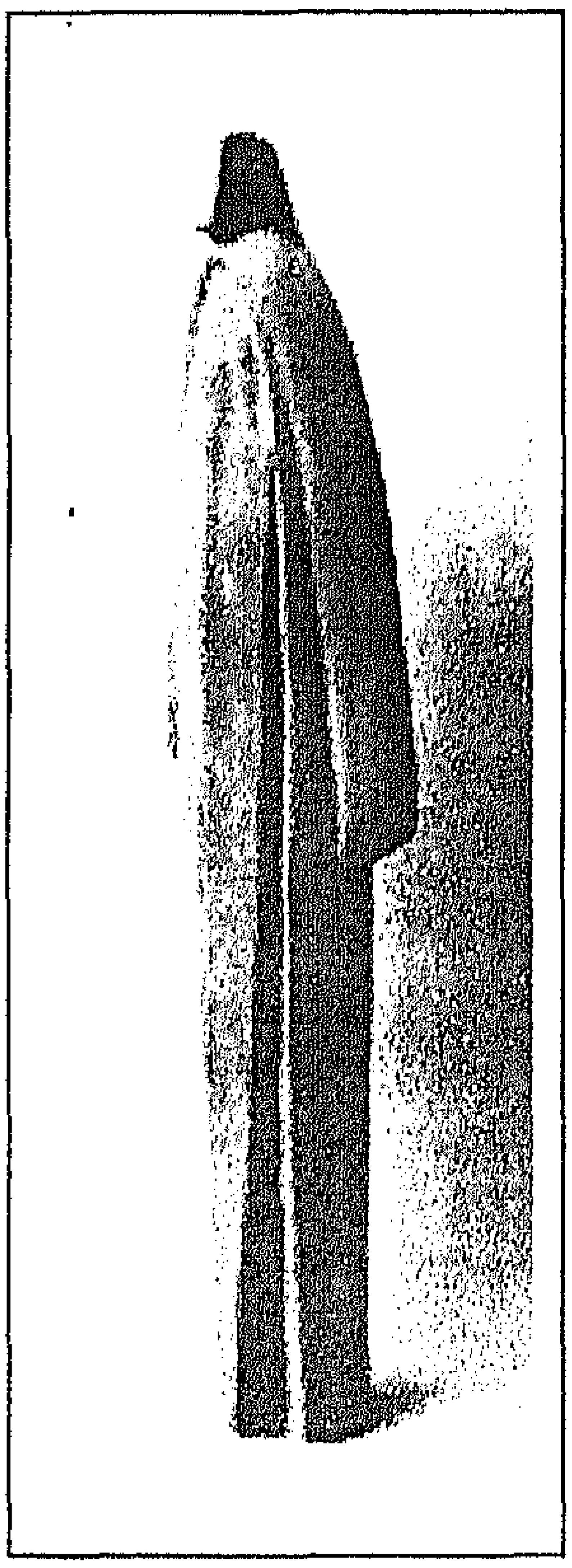
العمل (١٢٦-أ)

عمل نحتي بطريقة القولبة والصب ، حريق بسكويت

ارتفاع (٣٧ سم)

أعمال الباحث





العمل (١٢٧ـ أ)

عمل نحتي بطريقة القولبة والصب ، حريق بسكويت

ارتفاع (٤٠ سم)

نتائـج وتوصـيات البحـث

النتائــج والتوصيــات

نتائــج البحــث

- إن التعمق في المفاهيم الفلسفية المتعلقة بالإبداع والابتكار ومن ثم التذوق الجمالي للأعمال التطبيقية والأخرى التعبيرية جعلت البحث يتوصل إلى الفصل النوعي بينهما كنتيجة حتمية للاختلاف والتمايز الواضح بين تلك المفاهيم.

- إن تناول الفنان لمادة الخزف في تعبيره الجمالي أظهر إمكانيات هذه المادة في التشكيل ، خصوصاً ضمن مفاهيم وقيم الفن الحديث بأساليب واتجاهات متنوعة ، بل إن هذا التفاعل معها أوجد لها رؤية تعبيرية وتشكيلية خاصة تجمع بين قيم فن النحت التشكيلية وخصوصية الخزف بإمكانياته التقنية .

- اتضح من خلال أفكار البحث واستعراض بعض آراء الفلاسفة والفنانين أنه في العصر الحديث اتجه الفكر التصميمي في فن الخزف التطبيقي إلى البحث عن طريقة لتوظيف الجمال في تلك الأعمال ليكون له وجوده العضوي وليس أن يأتي مفروضاً على الشكل .

- لقد أصبح واضحاً الدور الذي يقوم به المفهوم الاستاطيقي للجمال اتجاه تقدير الأعمال الفنية عموماً ، والذي يقوم به اتجاه الأعمال الخزفية خصوصاً ، وقد أكّد أن التغير في الإطار والنظرة أو الموقف الجمالي اتجاه العمل الخزفي خصوصاً ينتج عنه اختلاف وتغيّر في قيمة العمل الجمالية وكذلك الوظيفية أيضاً .

- إن نوع الغاية والهدف من إبداع العمل الفني يتحكم في نوعية المتعة التي يحققها للمبدع وكذلك للمتذوق .

- إن دراسة الباحث هذه كونها ركّزت على المفاهيم والمبادئ الأساسية في الفن ورغم تناولها للأعمال الخزفية من تطبيقية وتعبيرية ، إلاّ أن ما توصلت إليه يمكن تطبيقه والاستفادة منه في مجالات كثيرة ومتنوعة في الفن من حيث الجدل بين مفهومي الجمال والنفع .

توصيات البحث

- يوصي الباحث كل من يعمل في هذا المجال من الدراسة بالحزم والجدية ، في التمييز والتفريق بين المفاهيم المختلفة بغية الدقة والوضوح للوصول إلى مفهوم واضح يؤدي إلى عدم الخلط بين التعبيري والتطبيقي .

- كما يوصي الباحث أنه لمعرفة نقاط الافتراق أو الالتقاء بين نوعين أو نمطين من الأعمال الفنية ، يجب الاعتماد على تحليل ودراسة صلب وجوهر الفكر الفلسفي الإبداعي لكل عمل بفرديته وخصوصيته.

- كما يطالب كل من يعمل في مجال المعارض والمتاحف وكل النشاطات والمسابقات الفنية الأخرى عدم تقييم الأعمال رغم اختلافاتها الفلسفية والجمالية بناءً على الخامة أو التقنية المستخدمة ، بل يجب الحفاظ على الحدود والخطوط الفاصلة بين تلك الأعمال حتى لو كانت بسيطة أو وهمية .

- كما يوصي إلى كل دارس وباحث ممـــن يهمـــهم هــذا الموضـــوع أن يستفيدوا قدر الإمكـــــان مـــن هـــذه الدراســـة ، وأن يتـــابعوا التوســـع والإبحار فيها لما تتضمنه من غنى وغزارة فـــــي الأفكـــار والمفـــاهيم، فتحتاج إلى تعمق ووعي جمالي وتشكيلي وربمـــــا فلســـفي مـــن أجـــل التوصل إلى نتيجة وقناعة تغني الباحث أو الفنـــــان نفســـه .

- يوصي الباحث إلى كل فنان أن يكون صادقـــــاً فـــي إبداعـــه ، بحيـــث يستطيع التعبير عن قيـــم ومفـــاهيم جماليـــة ذاتيـــة ترتبـــط بمجتمعـــه ومحيطه الثقافي والفني ، فلا يكون إبداعـــــه تقليـــداً أو تابعـــاً لمفـــاهيم وقيم غريبة عنـــه .

- ويوصي الباحث بأهمية وضرورة البحث عـــن المفـــاهيم والقيـــم التـــي تخص أعمال فن النحت العربي عموماً ، ومـــــا يخـــص فـــن الخـــزف خصوصاً ، وتنميتـــــها وتغذيتـــها بمـــا تمتلكـــه مـــن تـــراث إنســـاني وحضاري كبيرين ، من أجل الوصول بكل منـــــها إلـــى صيغـــة فنيـــة وجمالية متطورة تواكب العصر ، خصوصـاً فـــي ظـــل هـــذه المفـــاهيم الحديثة ، وهذا ما يأمل الباحث تحقيقه في أبحـــــاث قادمـــة .

المراجــع

- قائمة المراجع العربية والمترجمة إليها
- قائمة الرسائل العلمية
- قائمة معارض الخزف
- قائمة المراجع الأجنبية

قائمة المراجع العربية والمترجمة إليها

١- أحمد حمدي محمود : ما وراء الفن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، عام ١٩٩٣.

٢- إسماعيل شوقي : الفن والتصميم ، عالم الكتب ، القاهرة .

٣- أميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، دار غريب ، ١٩٩٨ .

٤- أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٥- برنارد مايرز : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة سعد المنصوري ، مسعد القاضي ، مراجعة سعيد محمد خطاب ، مكتبة النهضة المصرية .

٦-جورج كولنجوود : مبادئ الفن ، ترجمة أحمد حمدي محمود ، مراجعة علي أدهم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠١

٧- جيروم ستولنيتز : النقد الفني ، ترجمة فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١.

٨- جوها نزاتين : التصميم والشكل ، ترجمة صبري محمد عبد الغني ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٨.

٩- جورج سانتيانا : الإحساس بالجمال ، ترجمة محمد مصطفى بدوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠١.

١٠-جون ديوي : الفن خبرة ، ترجمة زكريا إبراهيم ، مراجعة زكي نجيب محمود ، دار النهضة العربية .

١١- جان ماري جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة سامي الدروبي ، دار اليقظة العربية ، بيروت .

١٢-جان ماري شيفر : الفن في العصر الحديث ، ترجمة فاطمة الجيوشي ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٦.

١٣-حسن فؤاد : بيكاسو معجزة الفنان والرجل ، مؤسسة روز اليوسف ، ١٩٧٤

١٤-حسن جمعة : قضايا الإبداع الفني ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٨٣.

١٥-حسن محمد حسن : الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربي ، ١٩٩٠.

١٦-حمدي خميس : التذوق الفني ودور الفنان والمستمتع ، دار المعارف، مصر .

١٧-عبد الفتاح الديدي : فلسفة الجمال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥ .

١٨-رمضان الصباغ : في التفسير الأخلاقي والاجتماعي للفن ، دار الوفاء ، الإسكندرية .

١٩-رمضان الصباغ : الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ٢٠٠٠.

٢٠-رمضان بسطاويسي : علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت (تيودور أدرنو) ، بيروت ، ١٩٩٨ .

٢١-زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر .

٢٢-زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، القاهرة .

٢٣-زكريا إبراهيم : الفن والإنسان ، مكتبة غريب .

٢٤-سعيد توفيق : مداخل إلى موضوع علم الجمال ، دار الثقافة والنشر، ١٩٩٢.

٢٥-عفاف أحمد فـــراج : ســيكولوجية التــذوق الفنـــي ، مكتبــة الأنجلــو المصريـــة ، ١٩٩٩.

٢٦-فاسيلي كاندنسكي : الروحانية فـــي الفــن ، تعريــب فــهمي بــدوي ، الجمعية المصرية للنقاد بالتعاون مع الهيئـــة العامـــة للكتـــاب ، ١٩٩٤

٢٧-لويــس معلــوف : المنجــد فـــي اللغـــة والآداب والعلـــوم ، المطبعـــة الكاثوليكية ، بيروت ، الطبعة الثامنـــة عشـــرة .

٢٨-مختار العطار : الفنون الجميلة بين المتعـــة والمنفعـــة ، الهيئـــة العامـــة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصريـــة للنقـــاد ، ١٩٩٤ .

٢٩-محمد عزيز نظمي سالم : نظريـــات الإبـــداع الفنـــي ،مؤسســة شــباب الجامعـــة، ١٩٩٦.

٣٠-محمد عزيز نظمي سالم : الإبداع فـــي علـــم الجمـــال ، دار المعـــارف، ١٩٧٨.

٣١-مصطفى سويف : الأســس النفسـية للإبــداع الفنـــي ، دار المعـــارف، ١٩٥٩.

٣٢-محمود بســـيوني : العمليـــة الابتكاريـــة ، عـــالم الكتـــب ، القـــاهرة ، ١٩٨٥ .

٣٣-محمود بسيوني : تربية الـــذوق الجمـــالي ، دار المعـــارف ، القـــاهرة ، ١٩٨٦.

٣٤-محمود بسيوني : قضايا التربية الفنيـــة ، عـــالم الكتـــب ، ١٩٨٥.

٣٥-محمد علي أبو ريان : فلســـفة الجمـــال ونشـــأة الفنـــون الجميلـــة ، دار المعرفة الجامعيـــة ، ٢٠٠٢ .

٣٦-محسن عطية : القيـــم الجماليـــة فـــي الفنـــون التشـــكيلية ، دار الفكـــر العربي الطبعة الأولـــى ، ٢٠٠٠.

٣٧-محسن عطية : الفن وعالم الرمز ، دار المعارف ، الطبعة الثانية، ١٩٩٦.

٣٨-ناثان نوبلر : حوار الرؤية ، ترجمة فخري خليل ، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت ، ١٩٩٢ .

٣٩-هربرت ريد : الفن والمجتمع ، ترجمة فارس متري ضاهر ، دار القلم ، بيروت.

٤٠-هربرت ريد : الفن والصناعة ، ترجمة فتح الباب عبد الحليم ، محمد محمد يوسف ، عالم الكتب .

٤١-وفاء إبراهيم : دراسات في الجمال والفن ، دار غريب ، ٢٠٠٠.

٤٢- والترت ستيس : معنى الجمال ، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام ، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٠.

الرسائل العلمية

١- أحمد عباس : الإبداع فن النحت الحديث بين الحرية والإلزام ، رسالة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٨٧

٢- أحمد عبد الرحمن : الكمبيوتر لتحقيق الابتكار الشكلي في الخزف، رسالة دكتوراه ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ٢٠٠١

٣- زينات عبد الجواد : خزف الحدائق ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان .

٤- شريف محمد حجازي : التكامل بين النفعية والجمال في إنتاج هيئات خزفية مبتكرة ، رسالة ماجستير ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ٢٠٠١

٥- فوزية السيد رمضان : أثر التعبير جمالياً على الشكل المنحوت في القرن العشرين ، رسالة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٨٨

٦- هند نور الدين حسن : السمات التعبيرية والتقنية في الخزف المعاصر ، رسالة ماجستير ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ٢٠٠٠.

معارض الخزف

١- بينالي الخزف الدولي الثالث بالقاهرة ، عام ١٩٩٦

٢- بينالي الخزف الدولي الخامس بالقاهرة ، عام ٢٠٠٠

٣- بينالي الخزف الدولي السادس بالقاهرة ، عام ٢٠٠٢

قائمة المراجع الأجنبية

قائمة المراجع الأجنبية

1-Herbert Read: Philosophy of modern sculpture .

2-Herbert Read: Art and industry, London, Faber, 1944

3-Harold, O: The oxford complain to art, desendon oxford, 1974.

4-Hans L.G.Jaffe: pablo picasso,thames and hadson.

5-Ingo F.Wather: pablo picasso,part 1,casten-peter warnke.

6-Iam Gregory: Sculptural Ceramics, A&C Black. London, Chilton Book Company, Pennsylvania.

7-John. Hedgeco: Henry Moore

8-Janet Mansfield: Salt-Glaze Ceramics, An International Perspective, A&C Black-London, Chilton Book Company – Radnor, Pennsylvania, 1991.

9-Paul Souriau: (La Beaute Rstionnelle) Paris Alcan, 1904

10-Susan Peterson: Contemporary Ceramics, Watson-Guptill Publications / New York.

11-Santayana, G: The sense of beauty, Dover Publication, 5th ED, New York, 1955

12-Kate Havner: The Aesthetic Experience, A psychological Description, psychological Review, 1937

13-Vladimir Kemenov: The USSR academy of arts, aurora art publishers, leningrad

14-Walter Erben: joan miro, the man and his work, benedkit taschen

15-http//www.ceramicsculpture.com/ceramic/pottery.

16-http//www.claystation.com/directories/artists.

17-http//www.ceramicsculpture.com/artist.

18-http//www.ceramicreview.com/links.

19-http//www.aber.ac.uk/ceramics/makers/potters.htm.

20-http//www.allisonmcgowan.com.

21-http//www.studiopottery.co.uk/html.

22-http//www.potters.oug.

23-http//www.garthclark.com/gallery/artists

24-http//www.art-marf.com/hom800×600.html.

25-http//www.functionart.com/AM/artists/seemanB.html.

26-http//www.evanston.lib.il.us/library/duckworth.html.

27-http//www.art.eku.edu/faculty/mdinavo/UCE/edelman.html

28-http//www.markjohnsonstudio.com

29-http//www.ceramicsmoseum.affred.edu/collections.html

30-http//www.claystation.com/gallery/virtual-gallrries.html

31-http//www.art-craftpa.com/sfpnl.html

32-http//www.adhikara.com/pagine/exhibitions-9.html

33-http//wwar.com/categories/online_exhibitios/countries/germany/index3.html

34-http//www.adhikara.com/maria-teresa-sbravati

35- http//www.drivingcreekrailway.com.nz

36-http//www.eddiecurtis.com/

37-http//www.gerlach.demon.nl/

38-http//www.dayofthecacti.com/news.html

39-http//web.tiscali.it/geppearra

40-http//www.lopdell.org.nz/online/portage/e-atkinson.html.

41-http//www.johnparkerboats.co.uk

42-http//www.laburnumceramics.co.uk/itm00076.html

43-http//www.carrog.co.uk/mattis.html.

ملخص البحث

ملخص البحث

مما لاشك فيه أن لكل عصر سماته وخصائصه التي تنبع من صلب وجوهر مفاهيمه وقيمه المرتبطة بجميع نواحي الحياة وتطورها من اجتماعية وفنية وعلمية وغيرها .

وفي القرن العشرين وبدخول عصر التقنيات والتكنولوجيا والثورة الجامحة على التقاليد والانطلاق نحو التجريب والدعوة إلى الحرية وحب التجديد والاستطلاع ، كل هذا جعل من الفن عموماً يتخذ خطوات غير مسبوقة من حيث الجرأة في الطرح والتجريب والخوض في غمار الفكر الفلسفي وكل ما يتعلق بما وراء الطبيعة داخل ذات ووجدان وخيال الفنان .

هكذا لعبت النظريات العامة المعاصرة كنظرية النسبية وغيرها من النظريات الجمالية كنظرية الفن للفن دوراً كبيراً في تطور المفاهيم وتغيّرها خصوصاً فيما يتعلّق بالفن التشكيلي ، فسببت في بعض الأحيان اندماجاً وتداخلاً بحدود غير واضحة بين الكثير من أشكال الفن مما أساء وشوّه تلك القيم الأساسية فيه.

هذا ما جعل من مجالات الفن تتداخل مع بعضها وربما تحكمها قيم واحدة وربما تسمية واحدة أيضاً كتداخل أعمال النحت مع أعمال فن الخزف ، فأصبحت الأعمال النحتية التعبيرية تقاس وتصنّف مع الأعمال التطبيقية على أساس اشتراكها بالخامة ، إلاّ أن الباحث يرى في هذا التداخل تشويه وإساءة لهذه المفاهيم وكذلك للأعمال نفسها ، لأنه لكلٍ منها خصوصية وتفرد يختلف عن غيره ، فهو يرى أن ما يحكم إبداع

العمل التعبيري من خلفية فلسفية يختلف كل الاختلاف عما يتعلق ويخص إنجاز العمل التطبيقي ، وهذا ما يؤكد ويثبت تفرد كل منها على الآخر .

من هنا اتخذ الباحث محوراً أساسياً في الدراسة معتمداً على الفكر الفلسفي المعاصر من خلال عدّة نقاط أساسية ، هي عبارة عن مجموعة من المفاهيم المتعلقة بالعملية الإبداعية والابتكارية أولاً ثم بعملية التذوق الجمالي مروراً باستعراض الأعمال الخزفية من كلا الجانبين . وتم هذا من خلال ثلاثة أبواب

حمل الباب الأول عنوان

فلسفة الإبداع والتعبير في مادة الخزف

الذي بدوره قسّم إلى ثلاثة فصول، انفرد الفصل الأول منه **بمفهوم العملية الإبداعية المعاصر** حيث بدء بعدة تعاريف من الإبداع إلى الحدس والوجدان ، تلك العناصر التي يعتمد عليها الفنان في إبداعه، كذلك الحرية والذاتية والولوج في عالم الفنان الداخلي حيث الارتباط الوثيق والعضوي بين العمل ومبدعه ، وتم استعراض آراء لعدد من فلاسفة وفناني القرن العشرين ، ثم جاء الفصل الثاني الذي حمل عنوان **التعبير في الأعمال الخزفية** ، إذ تناول مفهوم التعبير في تلك الأعمال من مبدأ اعتماده على مفهوم قوة التعبير عن القيم الروحية والميتافيزيقية ، و دور بعض العناصر الذاتية كالانفعال والوعي وغيرها في العملية التعبيرية ، وصولاً إلى الفصل الثالث والذي تناول **القيمة الجمالية في التكوين التعبيري الخزفي** من حيث اعتماده على المضمون

بتداخل وترابط عضوي مع الشكل ، مبيناً دور كلٍّ من الموضوع والمضمون وعلاقتها بذات الفنان .

أما الباب الثاني فقد اختص بدراسة الأعمال التطبيقية من بداية إبداعها حتى تذوقها ، وقد حمل عنوان

الابتكار والتطبيق في فن الخزف

وتم تقسم هذا الباب إلى ثلاثة فصول ، تناول الفصل الأول منه **عملية الابتكار في الخزف التطبيقي وارتباطه بالموضوع** ، من حيث أنه ابتكار مدروس تتداخل معه العملية التصميمية المعنية بدراسة هذا النوع من الأعمال ، لأجل نجاحه في أداء الوظيفة العملية من خلال النسب والتناسب وعناصر العمل الأساسية المرتبطة بنوعية وخصوصية الأداء الوظيفي ، بالإضافة لبعض القيم الجمالية التي تجعل منه عملاً مميزاً ومرغوباً فيه وقريباً من الروح الإنسانية ، من هنا كانت الدراسة عموماً تعنى بالأعمال الفنية الفردية وليس الأعمال التجارية الصناعية .

ثم تناول الفصل الثاني بعنوانه **الشكل والأسلوب التقني** كيفية اعتماد الفنان المبتكر على عنصر الشكل أولاً في إبداعه ، ثم تناول الدور الأهم الذي يلعبه الأسلوب التقني خصوصاً ما تتمتع به مادة الخزف من إمكانيات هائلة في التنويع والتنغيم السطحي ، مما جعل من الفنان يتجه إليه ويعتمد عليه في الكثير من الأعمال التي أصبحت فيها التقنية هي الغاية وليس الهدف الوظيفي ، أما الفصل الثالث الذي حمل عنوان **التذوق كإدراك حسّي في الخزف التطبيقي** ، فقد تم فيه تناول طريقة تلقي العمل التطبيقي من حيث أنه شكل جمالي محكوم بجملة من العلاقات لها أثرها على الرؤية كإدراك حسي ، وهنا إشارة إلى أن

تذوق هذه الأعمال لا يتعدى مجرد انطباعات حسية وربما عقلية تعتمد كلها على الشكل ونجاحه في أداء وظيفته على أكمل وجه .

أما الباب الثالث والذي حمل عنوان

الأعمال الخزفية بين الوظيفة العملية والقيمة الوجدانية

فقد عنى بالمقارنة بين تلك الأعمال وذلك من خلال ثلاثة فصول ، جاء الفصل الأول تحت عنوان **علاقة المتعة بالغاية في الأعمال الخزفية** حيث تناول بالدراسة مفهومي الغاية والمتعة وطبيعة العلاقة التي تربطهما واختلافها من العمل التعبيري إلى العمل التطبيقي ، حيث الغاية في التطبيقي تفرض على المتذوق نوعاً معيناً من المتعة الحسية وربما العملية من خلال الوظيفة التي ترتبط بها ، بينما الغاية في التعبيري هي غاية من أجل ذاتها أو من أجل العمل والحالة الإبداعية نفسها بعيداً عن أي هدف مباشر من الإبداع ، وبالتالي تكون المتعة جمالية لأنها معزولة عن التأثيرات الخارجية المباشرة ولأنها تتعامل مع ذات وداخل الفنان ، كذلك أشار الباحث إلى نوع آخر من الغايات والتي ترتبط بأعمال موجهة للمجتمع من أجل رسم أيديولوجية معينة أو ترسيخ قيم ومفاهيم عامة ترتبط ربما بالسياسة أو الاقتصاد أو غيرها ، مما يحد من متعة الفنان في إبداعه ويحوّلها عن المتعة الجمالية .

ثم نصل إلى الفصل الثاني والذي عقد وأتم المقارنة بين الأعمال ، وجاء عنوانه **العلاقة بين التعبيري والتطبيقي** وقد تناول في البداية تاريخ العلاقة بين الفن الجميل والتطبيقي ، وكيف تغيرت مع تغير المفاهيم في العصور المختلفة ، وصولاً لطبيعة العلاقة بينهما في

القرن العشرين ، والمفاهيم التي أسقطت الفواصل بينهما ، فقد تم التركيز على عدة نقاط رئيسية للفصل بينها ، بدايةً من المفهوم الاستاطيقي للجمال الذي تم تمييزه عن الجمال التقليدي أو الطبيعي من حيث نجاحه في التعبير عن قيم جمالية خاصة تتعلق بالفنان والعمل ، وكيف لعب هذا المفهوم دوره في التمييز بين العمل التعبيري والتطبيقي ، وضمنه أيضاً تم تناول دور الاستاطيقا في تذوق العمل الخزفي التعبيري والآخر التطبيقي ، ثم الإشارة للعلاقة التي تربطهما مع بعض من خلال الموقف الاستاطيقي اتجاهها ، بعد ذلك اتخذ الباحث عدة عناصر أخرى تؤكد الفارق الجوهري بين العملين ، بدايةً من عنصر الزمن الذي يدخل في صميم العمل الفني على حد سواء ، وكيف أنه متغير بالنسبة للتطبيقي ، وعلى العكس فهو ثابت وجزء لا يتجزأ من التعبيري ، وهذا ما يجعل التطبيقي قابل للتكرار والنسخ خاصةً أنه قد يكون هدفاً تجارياً أو صناعياً ، وهنا النقطة الأخيرة بين العملين وهي تتعلق بطريقة التنفيذ يدوياً أم صناعياً آلياً .

هكذا ندخل على الفصل الثالث والذي ضم **تجربة الباحث** الإبداعية والابتكارية في أعمال تعبيرية وأخرى تطبيقية ، محاولة منه في ترسيخ وتجسيم الرؤية النظرية المطروحة من خلال البحث ، فنفّذ عدة أعمال تطبيقية يوضح فيها أسلوب ابتكارها والمراحل التي مرّ بها العمل ، وذلك من خلال استعراضه للرسوم الأولية التي اعتمد عليها في تصميمه ، كذلك عرض أعماله التعبيرية التي نفذها بالبناء المباشر مبيناً دور الحرية في الإبداع ، وإمكانيات وخصوصية الخامة الطينية في تشكيل أعمال تحمل تلك القيم التعبيرية والرمزية ، كما أنه أشار إلى دور تقنية التنفيذ في التكوين التعبيري إذ أنه نفذ أيضاً أعمالاً تعبيرية

إنما بتقنيـــة القولبـــة والصـــب ، ومـــدى تأثيرهـــا علـــى عنـــاصر التكويـــن والتشكيل . وجاءت هذه التجربة تأكيداً لكـــل مـــا ســـبق مـــن مفـــاهيم وقيـــم نظرية لتؤكد طبيعة تصميم التطبيقي من حيـــث دراســـته المتأنيـــة المحكومـــة بمقاييس ونسب ثابتة تقريباً ، تختلـــف كـــل الاختـــلاف عـــن طبيعـــة إبـــداع العمل التعبيري من حيث الحرية والخيـــال والذاتيـــة .

والله ولـــي التوفيـــق

standardized to be used throughout all similar creations, a technique entirely different from that used in expressive works that leave much room for the artist to manifest freedom, imagination, and individuality, the characteristics that make up the expressive work, and that contribute to the uniqueness of this area.

May god be our shepherd

Chapter two is entitled " **relationship between expression and application**", it looks at the chronology between the aesthetic art and the applied one, how the relationship changed over different ages, tracking it down up to the 20th century, delineating concepts that have removed boundaries, starting with the aesthetic concept of beauty to distinguish that from the traditional or natural beauty regarding its success in expressing particular beauty values relating to the artist and creation the said concept has drawn a line between the expressive and the applied works. Then the role of aesthetics in the appreciation of a ceramic showing the relationship between the two with the influence of the aesthetic situation to words them both indicated.

The researcher then reviews a number of elements stressing the intrinsic difference between the two types as the time factor affects the artwork. While it is variable in the applied work, but it is invariable and constant in the expressive work, which makes the applied, liable to reproduction due to commercial and industrial gains expected.

Chapter three examines the creative and also the innovative experiment by the researcher regarding both creative and applied creations the researcher has tried to embody the theoretical perspective presented with the applied works indicating the innovative techniques and stages experienced to carry out such works.

Then the expressive works executed through direct construction are reviewed showing role of freedom in promoting creativity and displaying the symbolic and expressive values achieved.

The expressive works used the molding and pouring techniques, with emphasis on the role played by the shaping and forming elements. The said experiment by the researcher assures the whole set of values and concepts discussed to affirm the nature of the applied work design, requiring careful study, thorough measurements, and fixed proportions

Chapter two is entitled " **shape and technical style**" showing the artist's dependence on the shape element in creation, then it reviews the greater role played by the technical style particularly , with the great potentials characterizing ceramic in terms of diversification and surface tuning, resulting in heavy reliance on the technique as a means rather than the end.

Chapter three is entitled " **perceptual appreciation in applied ceramics**", here the way the applied creation is received, undergoes scrutiny outlining the aesthetic dimension with a group of relationships impacting the perception and the sense of seeing, this refers to the fact that beauty appreciation goes beyond the perceptions and even the mental impressions with more stress on the shape or figure and how it performs the mission intended effectively.

Section three is entitled " **ceramic works between practical function and the perceived value**", it seeks to compare such works in three chapters.

Chapter one is named " **relationship of pleasure to the end in ceramic works**", the concept of pleasure versus the sought objective, is examined showing how the relationship varies in the expressive and the applied creation , the end pursued in the applied creation imposes on the recipient a sort of perceptual pleasure may be the practical one derived from the function but the sought end in the expressive work is the final objective, the creative condition is distant from the pursuit of creativity, (I-e) the pleasure is aesthetic isolated from the direct external influences, since it deals with the artist's inner feeling .

The researcher also refers to a different objective relating to the forging of a specific ideology, or inculcating creation values of relevance to politics, economics or any other area thus limiting it from the aesthetic pleasure.

the title of the first section " **philosophy of expression and creativity in the ceramic discipline** " , the section is then subdivided into three chapters.

Chapter one handles the " **concept of contemporary creativity** " with a review of some definitions from creativity to in tuition, or the elements governing the artist's creation. The concept of freedom is tackled, in an attempt to look deeper into the inner world of an artist with the close interdependence between the artwork and creator. Views cited by a number of the 20th century philosophers have been examined.

Chapter two is entitled " **expression in ceramic works**", the chapter reviews the expression concept in ceramic work as it depends heavily on the embodiment of spiritual and metaphysical values citing the role of individual elements (I-e) emotion, consciousness and others in the expressive process.

Chapter three covers " **aesthetic value in the ceramic expressive formation** " in the sense of reliance on content and substance as they organically relate to the form, depicting role played by each of the subject, contented individualism.

Section two is dedicated to studying, the applied works as of start of creation to the appreciation, it is entitled " **creativity and application in the ceramic art** ", the section is subdivided into three chapters, chapter one examines " **the innovation process in the applied ceramics and relevance to the subject** " since it is carefully planned innovation that relies on the design for the success of practical function using certain proportions along with the key elements of work relating to quality, and functional performance besides other aesthetic values to make the creation desirable and distinct, close to human spirit. The study therefore, is concerned with individual art work not the commercial industrial ones.

Summary of the study

It is taken for granted that each ago has its own characteristics emanating from the concepts and values affecting aspects of life (i.e.) the social, artistic, scientific, and other areas of development. The 20th century signaled the advent of technology, freedom, release from something traditions, and the pursuit of experimentation, the call for innovation, and creativity with venturing into the world of philosophy and metaphysics in the search for thoughts and inspirations of an artist. Thus, general theories like relativity, aesthetics and others came to play their role in the development of concepts particularly those related to art. The out come has been unheard of interaction or integration in away that eliminates, in some cases, the boundaries thus distorting the basic values of art. The present interaction of art disciplines, and removed of dividing barriers have led to the existence of ruling values, even nomenclatures, for instance the interaction taking place between sculpture and ceramic work, with expressive sculptures being measured and classified with those of applied works, in one category due to the common material used in formation. But the researcher believes that such removal of dividing boundaries, has led to the distorting of important concepts not to mention the art works themselves as each enjoys its characteristic individuality and separate entity, in my opinion the expressive creation with its philosophical background is absolutely different from the applied therefor, a pivotal dimension of the present study is to examine the contemporary philosophical thought through highlighting a number of key issues or a group of concept relating to creativity and innovation, then we touch on the beauty appreciation process, reviewing some of the ceramic works from both perspectives, this has taken place in three sections making up this study.

Summary of the study

HELWAN UNIVERSITY
FACULTY OF FINE ARTS
SCULPTURE DEPARTMENT

Philosophy of the originality between the expression and the application in the European ceramic art through the twentieth century

Prepared By
SAMIR MUNIR RAHMEH
Assistant teacher at Sculpture Department
Faculty of Fine Arts - Damascus University

Thesis submitted to the faculty of fine Arts Helwan University
For the Fulfillment of the Requirements for
PH.D Degree in Fine Arts Sculpture Department
Field of " ceramic art "

Supervision
Prof. Dr. FAROUK IBRAHIM MOHAMMED
Professor of Sculpture Department
Faculty of Fine Arts - Helwan University

2004